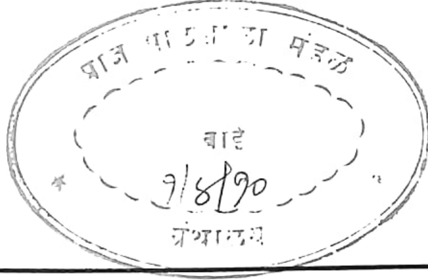


नवभारत

मार्च - एप्रिल २०१०

समीक्षा विशेषांक

मर्ढेकरी सौंदर्यशास्त्र

मर्ढेकर, कुसुमावती आणि द. भि.

'आधुनिकता व उत्तर - आधुनिकता'

अलौकिकतावाद व नव अलौकिकतावाद

नव-इतिहास वाद

फुटेल होती वेडी आशा

शैली विश्लेषण

द.भिं.ची समीक्षा - स्फटिकगृही

द.भि.- एक सर्जनशल समीक्षक

कवितेचा मोहिनी मंत्र - दिलीप पुरुषोत्तमांची

पुरुषोत्तमांची 'श्रीयंत्र'

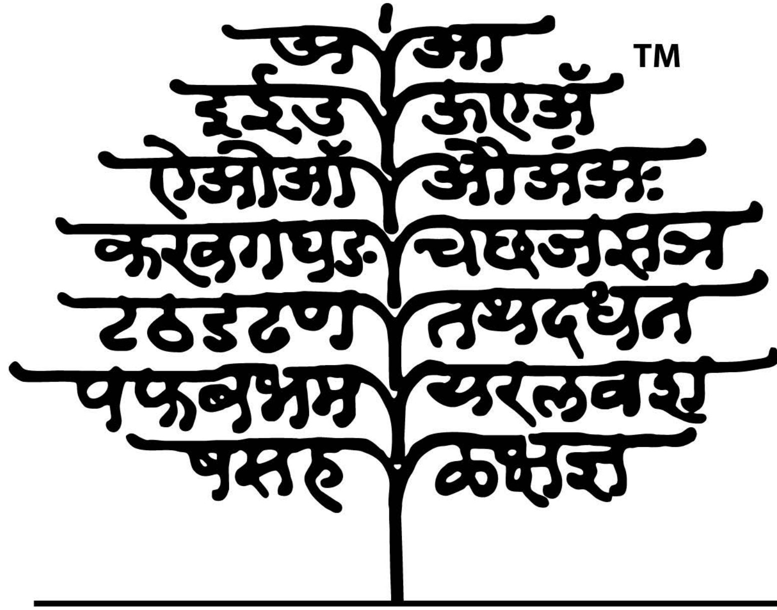


राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत



द्वारा प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई

अनुक्रमणिका



मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत



नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)





महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई – ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ही महाराष्ट्र शासनाने स्थापन केलेली स्वायत्त संस्था आहे. मराठी भाषा विभागाच्या पत्राप्रमाणे (संदर्भ क्र. मसंस २०१६/प्र.क्र.११५/२०१६/भाषा-२, दि. ३ जानेवारी, २०१७) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे '**महाराष्ट्रातील मराठी संशोधन मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य योजना**' कार्यान्वित करण्यात आली असून या योजनेअंतर्गत महाराष्ट्रातील मराठी भाषा, साहित्य व संस्कृती वृद्धिंगत होण्यासाठी काम करणाऱ्या महाराष्ट्रातील मान्यताप्राप्त मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य करण्यात येते.

सदर प्रकल्पांतर्गत प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांना राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे नवभारत मासिकांचे ऑक्टोबर १९४७ ते सप्टेंबर २०१७ पर्यंतच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासाठी अर्थसाहाय्य करण्यात आले होते. याअंतर्गत सदर अंकांचे संगणकीकरण करण्यात आले असून **प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांनी हे अंक जतन केलेले असल्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.**

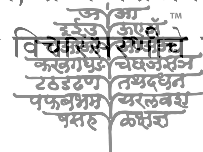
या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

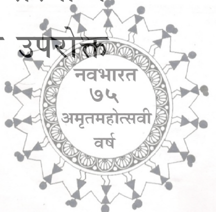
१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर असणार नाही.

अनुक्रमणिका





आवाहन

'नवभारत' हे वैचारिक मासिक सुरू होऊन आता ६१ वर्षे झाली. साहजिकच मासिकाच्या मूळ कर्त्यांनी जे उद्देश डोळयांपुढे ठेवले होते, ते उद्देश स्वीकारून लिहिणारे लेखक व त्या उद्देशांविषयी आस्था बाळगणारे वाचक आता कमी होत चालले आहेत. तरीदेखील वैचारिक आदान-प्रदानाचे समर्थ व्यासपीठ म्हणूनच 'नवभारता' ने कार्य करीत राहावे असाच आमचा संकल्प आहे.

भारतीय परंपरेची ओळख व परिष्करण करून देणारे लेख येतच राहतील. परंतु, विज्ञान, अर्थकारण, तत्त्वज्ञानातील आधुनिक विचार प्रवाह, इतिहासलेखनाला आलेले नवे रूप इत्यादी विषयांची भाष्यरूपाने ओळख करून देणे, नवीन ग्रंथांची समीक्षा करणे, लोकसाहित्य, दलित-वाङ्‌मय यांना जी काळानुरूप वळणे मिळत आहेत त्यांचा मागोवा ठेवणे या विषयांवर भर देणे अगत्याचे झाले आहे. लघुकथा, ललित लेख व कविता या 'नवभारता' पूर्वीही कक्षेबाहेर ठेवल्या नव्हत्या व आताही त्या कक्षेबाहेर ठेवलेल्या नाहीत.

आज तालुक्याच्या ठिकाणी महाविद्यालये निघाली आहेत. येथील शिक्षण मराठी भाषेतून चालते व ते योग्यच आहे. तथापि, इंग्रजी वा अन्य भारतीय भाषांतील विचारप्रवाहांशी या शिक्षणाचा संबंध राहू नये, ही खेदाची गोष्ट आहे. या महाविद्यालयातील ग्रंथालयात अद्ययावत् पुस्तके येत नाहीत व आली तरी ती वाचून सकस चर्चा करतील असे अभ्यासूंचे गटही बहुधा असत नाहीत. आमचे अनेक विद्यार्थी या महाविद्यालयातून प्राध्यापक व प्राचार्य आहेत. त्यांनी ही व्यथा आमच्यापाशी बोलून दाखविली व असेही सांगितले की, 'नवभारता'तील काही लेखांच्या छायांकित प्रती काढून त्यांनी विद्यार्थ्यांना आवर्जून वाटल्या.

आमची अशी खात्री आहे की, महाविद्यालये, तेथील प्राध्यापक व विद्यार्थी तसेच गावोगावी विखुरलेले अभ्यासू नागरिक यांना 'नवभारत' वाचण्याची व त्यातील लेखांवर चर्चा करण्याची सवय लागून जाईल. या सर्वांना आपले दर्जेदार लेख 'नवभारत' कडे अवश्य पाठवावेत.

यासाठी 'नवभारता'चा प्रसार झाला पाहिजे. आमची वाचकांना अशी विनंती आहे की, त्यांनी 'नवभारता'ला वर्गणीदार मिळवून देण्याची मोहीम चालवावी. जो वाचक पाच वर्गणीदार मिळवून देईल त्याने सहाव्या व्यक्तीचे नाव व पत्ता कळवावा. त्या सहाव्या व्यक्तीला 'नवभारता' चे अंक वर्षभर आमच्याकडून विनाशुल्क पाठवले जातील. वर्गणीदार कोणत्याही महिन्यापासून होता येते.

वर्षाची वर्गणी रू. ३००/- असून वर्गणी, चेक/डी.डी./मनिऑर्डर यांच्याद्वारे 'नवभारता'च्या पत्त्यावर पाठवावी. चेक/डी.डी. 'नवभारत' मासिक, या नावाने ३१५, गंगापुरी, वाई ४१२८०३ या पत्त्यावर पाठवावे.

\- संपादक मंडळ

अनुक्रमणिका

प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई संचालित मासिक

नवभारत

वर्ष ६३। अंक ६-७ । मार्च-एप्रिल २०१०
कार्तिक/फाल्गुन-चैत्र शके १९३१/३२
वार्षिक वर्गणी ३०० रूपये
या अंकाची किंमत रू. १५०/-

नवभारतची भूमिका*

मानवाच्या व मानवसंस्कृतीच्या विकासास व उन्नतीस पोषक होईल अशा प्रकारे महाराष्ट्रीय जीवनाचा व संस्कृतीचा विकास करणे, हे या मासिकाचे ध्येय व उद्दिष्ट आहे.

ध्येयप्रवण व्यक्तींनी स्वोन्नतीच्या हेतुपूर्तीसाठी जे आपले सांस्कृतिक मूल्यमापन ठरविलेले असेल, उच्च वातावरणातील जो अभिजात अनुभव स्वतःच्या साधनेने संगृहीत केलेला असेल, त्याचे दिग्दर्शन हेच संस्कृतिपोषक वाङ्मय होऊ शकते, असा संचालक व संपादक मंडळ यांचा विश्वास आहे.

या मासिकात येणाऱ्या लेखांत कोणत्याही विशिष्ट मताचा, वादाचा, पक्षाचा किंवा पंथाचा प्रचार करण्याचा हेतू नाही.

संचालक व संपादक-मंडळातील सर्व व्यक्ती यांचेही सर्व विषयांत मतैक्य आहे, असे नाही. मानवी जीवनविषयक व सांस्कृतिक मूल्यांसंबंधी सदृश अशा दृष्टिकोणानेच त्यांना एकत्र आणले आहे. तथापि प्रत्येकाचे व्यक्तिवैशिष्ट्य व विचारस्वातंत्र्य यांचा विनाश न होता विकास व्हावा या दृष्टीनेच त्यांचे सहकार्य राहील. प्रत्येक व्यक्ती आपल्या नावाने प्रसिद्ध होणाऱ्या लेखाबद्दलच जबाबदार राहील.

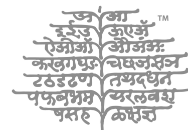
मासिकात प्रसिद्ध होणाऱ्या प्रत्येक लिखाणात सत्यनिष्ठा, संयम आणि सहिष्णुता असतील अशी काळजी घेतली जाईल.

*नवभारत, ऑक्टोबर १९४७, वर्ष १ ले, अंक १ मधील कै. शंकरराव देव यांच्या 'संचालकांचे मनोगत' मधून.

संपादकीय पत्रव्यवहार :
संपादक, *नवभारत* मासिक,
द्वारा : प्राज्ञपाठशाळा मंडळ,
वाई - ४१२८०३ (जि. सातारा).

व्यवस्थापकीय पत्रव्यवहार :
घ. वा. जोशी
व्यवस्थापक, नवभारत मासिक
द्वारा : प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, ३१५, गंगापुरी,
वाई - ४१२८०३ (जि. सातारा)

अनुक्रमणिका





नवभारत

मार्च–एप्रिल २०१०

अनुक्रमणिका

संपादकीय निवेदन

विभाग पहिला : मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र व प्रा. द. भि. कुलकर्णी

१. मर्ढेकरी सौंदर्यशास्त्राचे स्वरूप — प्रा. द. भि. कुलकर्णी — ५

२. मर्ढेकर, कुसुमावती आणि द. भि. — प्रा. कृष्णा चौधरी — २०

विभाग दुसरा : समीक्षेची तत्त्वे

३. 'आधुनिकता व उत्तर आधुनिकता' — प्रा. अशोक कृष्णाजी जोशी — २४

४. अलौकिकतावाद व नव-अलौकिकतावाद — प्रा. सौ. उज्ज्वला मुजुमदार — ४१

५. नव–इतिहास वाद — प्रा. अशोक कृष्णाजी जोशी — ५५

६. द.भि.ची समीक्षा – स्फटिक गृहीचे दीप — प्रा. श्रीनिवास सिरास — ६०

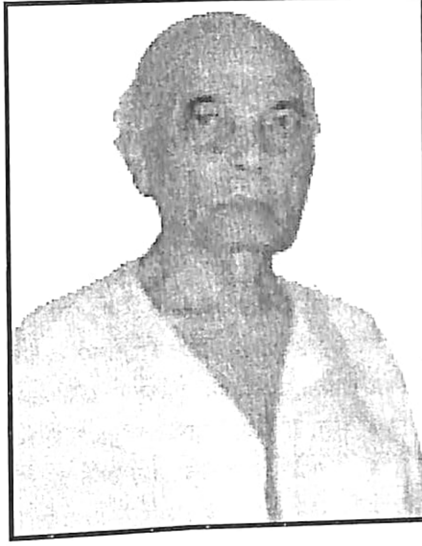
७. डॉ. द. भि. – एक सर्जनशील समीक्षक — प्रा. डॉ. पंडितराव पवार — ६५

विभाग तिसरा : आस्वादक समीक्षा

८. फुटेल होती वेडी आशा : शैली विश्लेषण — प्रा. सुरेश भृगुवार — ७३

९. कवितेचा मोहिनी मंत्र : दिलीप पुरुषोत्तमांची 'श्रीयंत्र' — प्रा. रोहिणी तुकदेव — ८०

श्रद्धांजली !



श्री. विन्दा करंदीकर

सर्व महाराष्ट्राला आणि भारतीय साहित्य जगताला ज्ञात असलेले, साहित्याचा सर्वोच्च ज्ञानपीठ पुरस्कार लाभलेले, महाराष्ट्राचे प्रतिभाशाली कवी आणि साहित्यिक, गोविंद विनायक करंदीकर, पण सर्वांचे आवडते 'विंदा' गेल्या रविवारी, म्हणजे १४ मार्च या दिवशी निवर्तले. विंदा सर्वांना कवी म्हणून परिचित असले तरी ते इंग्रजी वाङ्‌मयाचे व्यासंगी प्राध्यापक होते, तसेच लघुनिबंधकार, समीक्षक आणि उत्तम भाषांतरकार म्हणूनही त्यांनी साहित्यात आपला ठसा उमटविला होता. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वातला परखडपणा, स्पष्टवक्तेपणा, सरलता त्यांच्या कवितेतही प्रतिबिंबित झालेली दिसतात. त्यांच्या काव्यात भावजीवनाबरोबरच प्रखर सामाजिक जाणिवही व्यक्त झालेली आहे. विंदा मोठे व्यासंगी होते, पण आपला व्यासंग त्यांनी स्वतःपुरताच मर्यादित ठेवला नाही. भारतीय तत्त्वज्ञ चार्वाक पासून तर पाश्चात्त्य तत्त्वज्ञ देकार्त पर्यंतच्या विचारवंतांची ओळख वाचकांना करुन देण्यासाठी त्यांनी 'अष्टदर्शने' लिहिली. ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र आणि शेक्सपिअरचे किंग लिअर अशा उत्कृष्ट अनुवादाबरोबरच ज्ञानेश्वरांच्या अमृतकाव्यपत्राचाही परिचय ज्यांनी वाचकांना करुन दिला एक माणूस म्हणून ही 'विंदा' फार मोठे होते. आपल्याला मिळालेल्या सर्व पुरस्काराची रक्कम त्यांनी सामाजिक कार्यासाठी देऊन टाकली. आपल्या कवितेतल्या ओळी - देणाऱ्यांनी देत जावे । घेणाऱ्यांनी घेत जावे । घेता घेता एक दिवस देणाऱ्याचे हात घ्यावेत ।।'- ते स्वतः जगले; आणि अखेर आपल्या देहाचे ही दान केले.

अशा थोर मनस्वी प्रतिभावंत कवीला प्राज्ञपाठशाळा मंडळ आणि नवभारतच्या संपादक मंडळाच्या वतीने आमची ही भावपूर्ण श्रद्धांजली !

अनुक्रमणिका

संपादकीय निवेदन

८३ वे अखिल भारतीय मराठी साहित्य संमेलन पुण्याला २६-२७-२८ मार्च रोजी भरत आहे. मराठीतील नामवंत समीक्षक, प्रथितयश प्राध्यापक व 'नवभारता'शी जुन्या काळापासून संबंध असणारे लेखक प्रा. द. भि. कुलकर्णी हे या संमेलनाचे अध्यक्ष आहेत. त्यांना हा सुयोग्य सन्मान लाभला याबद्दल 'नवभारता'च्या वतीने आम्ही त्यांचे अभिनंदन करतो. 'नवभारता'चा हा मार्च-एप्रिल २०१० चा जोड अंक प्रा. द. भि. कुलकर्णी यांच्या गौरवार्थ 'समीक्षा-विशेषांक' म्हणून प्रसिद्ध होत आहे. 'नवभारता'च्या वाचकांना हा अंक संग्राह्य वाटेल असा विश्वास वाटतो.

या अंकाच्या निर्मितीत प्रा. डॉ. कृष्णा चौधरी व प्रा. डॉ. सुरेश भृगुवार यांनी मनापासून सहाय्य दिले. प्रा. डॉ. अशोक जोशी व प्रा. डॉ. मिलिंद मालशे यांचाही या अंकाला भरघोस हातभार लागला आहे. या मित्रांना व इतर लेखकांनाही विपुल धन्यवाद.

१ मे २०१० रोजी महाराष्ट्र राज्याच्या स्थापनेला ५० वर्षे पूर्ण होत आहेत. या पन्नास वर्षात मराठी समाजाचा चेहरा-मोहरा पुरता बदलून गेला आहे. राजकारण, अर्थकारण, शिक्षण, रंगभूमी व चित्रपट, क्रीडा, दृश्यकला अशा समाज जीवनाच्या निरनिराळ्या अंगात अकटो-विकट फरक पडला आहे. आपण कुठे होतो, कोणत्या उद्देशाने वाटचाल सुरू केली व आता कोठे पोचलो याचा विचार करताना अनेकांना भांबावून गेल्यासारखे होते. या परिवर्तनाचा आढावा घेण्यासाठी मे-जून २०१० चा जोड अंक 'सुवर्ण महाराष्ट्र विशेषांक' म्हणून प्रसिद्ध होईल.

या सर्व अंकांना वाचकांचा, लेखकांचा व हितचिंतकांचा भरपूर प्रतिसाद मिळावा ही अपेक्षा आहे.

— संपादक

अनुक्रमणिका





मर्ढेकरी सौंदर्यशास्त्राचे स्वरूप

डॉ. द. भि. कुलकर्णी

१. मर्ढेकरांचे आत्मचिंतन

'सौंदर्य आणि साहित्य' हे पुस्तक वाचीत असताना आपण एका अत्यंत तर्कशुद्ध आणि मूलगामी विचार करणाऱ्या मनाच्या सहवासात आहोत याची प्रतीती येत राहते. चिन्हे, समीकरणे, आकृती इत्यादी साधनांचा अवलंब करून मर्ढेकरांनी आपली भूमिका अत्यंत नि:संदिग्ध आणि शास्त्रीय स्वरूपात मांडून ठेवली आहे.

परंतु मर्ढेकरांची कलास्वरूपमीमांसा पढीक (अॅकेडेमिक) नाही. सौंदर्यशास्त्राचा इतिहास, त्याचा इतर शास्त्रांशी संबंध, सौंदर्यशास्त्रातील एकेका अंगाची आणि समस्येची प्रकरणवारीने उकल असे 'सौंदर्य आणि साहित्य' या ग्रंथांचे स्वरूप नाही. विशिष्ट विषयासंबंधी केवळ बौद्धिक जिज्ञासा असणाऱ्या अभ्यासकाने एखादा ग्रंथ लिहावा, तसे या ग्रंथाचे स्वरूप नाही; ते एका कलावंताचे आत्मचिंतन आहे. केशवसुतांच्या आयुष्यात त्यांच्या काव्यविषयक कवितांना जे स्थान आहे अगदी तेच स्थान मर्ढेकरांच्या आयुष्यात त्यांच्या या कलास्वरूपचिंतनास आहे. हा मर्ढेकरांच्या मते जीवनमरणाचा प्रश्न आहे. 'कलावंत' ही आपली मूलभूत भूमिका आहे असा त्यांचा विश्वास होता; पण कलावंत म्हणजे काय? कला म्हणजे काय? सौंदर्य म्हणजे काय? त्याचे प्रयोजन काय? हे प्रश्न त्यांना स्वस्थ बसू देत नव्हते. ते त्यांच्या मूलभूत अस्तित्वासंबंधीचे प्रश्न होते. त्यावर त्यांच्या अस्तित्वाचे सार्थत्व आणि वैय्यथ, भव्यता आणि क्षुद्रता अवलंबून होती. प्राणसंकटात सापडलेल्या माणसाने निकराने लढाई द्यावी तसे हे मर्ढेकरांचे लेखन आहे. त्यामुळे त्याला एक विलक्षण धार आहे.

मर्ढेकरपूर्व मराठी कलास्वरूपमीमांसा आणि मर्ढेकरी कलास्वरूपमीमांसा यात हा महत्त्वाचा फरक आहे. मर्ढेकरांचे हे लेखन कलावंताचे अनिवार आत्मचिंतन आहे; मर्ढेकरपूर्व लेखन हे केवळ बौद्धिक, जिज्ञासू वृत्तीचे आहे. वा. गो. आपटे यांचा 'सौंदर्य आणि ललितकला' (१९१९), गो. चि. भाटे यांचा 'ललितकलामीमांसा' (१९२५), ग. वा. कवीश्वर यांचा 'नीती आणि कलोपासना' (१९३४) आणि रा. श्री. जोग यांचा 'सौंदर्यशोध आणि आनंदबोध' (१९४३) या ग्रंथांचे स्वरूप उघडच प्रबंधात्मक आहे. स्फुट लेखांच्या रूपाने आविष्कृत झालेली मर्ढेकरपूर्व सौंदर्यमीमांसाही याला अपवाद नाही. भा. चिं. लेले यांचा 'सौंदर्यमीमांसा' (विविधज्ञानविस्तार, जून १९२२), शंकर साठे यांचा 'सौंदर्याची समज व उमज' (प्रतिभा, १५ फेब्रुवारी १९३५) इत्यादी कलास्वरूपमीमांसाविषयक स्फुट लेखनही पढीक स्वरूपाचेच आहे.

मर्ढेकरांच्या कलास्वरूपमीमांसेसंबंधी आणखी एक गोष्ट लक्षात ठेवावयास हवी : मर्ढेकरांची ही मीमांसा म्हणजे विटाविटांची इमारत नसून एका अखंड पाषाणातून तासलेली मूर्ती आहे; मर्ढेकरी मीमांसा म्हणजे एक विचारांचा व्यूह आहे. त्यातील एकेका अंगाचा पृथक विचार करणे म्हणजे मूळ विचारव्यूहापासून दूर जाणे होय. अशा पद्धतीने मर्ढेकरी विचारांवर अनुकूल-प्रतिकूल बोलणे उभयपक्षी अन्यायकारक आहे. म्हणूनच मर्ढेकरांच्या कलास्वरूपमीमांसेसंबंधी कोणास काही बोलावयाचे असेल तर आधी त्याने आपल्यामते 'मर्ढेकरी कलामीमांसेचे स्वरूप' काय आहे ते सलगपणे मांडले पाहिजे आणि मग साकल्याने त्या विचारांवर काय बरेवाईट बोलावयाचे असेल ते बोलले पाहिजे.

असा सर्वांत महत्त्वाचा आणि समजुतदार प्रयत्न गो. वि. करंदीकर यांनी 'सत्यकथे'च्या मर्ढेकरविशेषांकात केला आहे.[१]

परंतु या प्रयत्नातही मर्ढेकरमीमांसेतील मध्यवर्ती तत्त्वाकडे दुर्लक्ष झाले आहे. सत्य आणि सौंदर्य यांतील भिन्नता हे ते मध्यवर्ती तत्त्व होय.[२]

अ. "वस्तु आणि उपयोग, घटना आणि त्यांची कार्ये, विचार, कल्पना व सहचारी कल्पना आणि विशेषत: 'सत्य' ह्यांच्या गळचेपी करणाऱ्या अखंड फेऱ्यांतून मुक्त

होऊ शकलो.... तर–तरच अजूनही आपल्याला कलेचे गोडवे गाण्याचा अधिकार राहील आणि दैवी वरदाना-पेक्षाही श्रेष्ठ अशा वरदानाचे आपण वाटेकरी होऊ."[३]

आ. "मानवी अनुभवाच्या मुळाशी इंद्रियसंवेदना असतात. म्हणून मानवी मनाची धडपड सतत ह्या संवेद-नांची संगती लावण्याकडे असते. म्हणून मानवी अनुभवांची ओढ एक सत्याकडे तरी असते किंवा सौंदर्याकडे तरी. ह्याखेरीज तिसऱ्या दिशेने मानवी अनुभव जाऊच शकत नाही. म्हणून सत्य आणि सौंदर्य हीच फक्त अंतिम मूल्ये आहेत, आणि अनुभवाच्या समृद्धतेला आकार येतो, गाभा लाभतो तो ह्या मूल्यांमुळेच. फरक एवढाच की सत्य फक्त ओळखायचे असते, ते निर्माण करता येत नाही. पण सौंदर्य नुसते ओळखायचे नसते : ते निर्माणही करता येते.

सौंदर्यनिर्मिती करता येणे ह्यापरती मानवाला दुसरी श्रेष्ठ देणगी नाही. सत्यसंशोधनानेही किंचित लाजावे एवढे श्रेष्ठ हे वरदान आहे. मर्त्यांची कक्षा क्षणभर का होईना, पण ह्या श्रेष्ठ वरदानाने अमर्त्यांच्या कक्षेला चाटून जाते."[४]

इ. "तात्त्विक सत्याखेरीज आणखीही बरीच बोचकी-बाचकी खांद्यावरून काढून टाकणे रास्त. जीवनातले सारे 'अर्थ' पूर्ण अनुभव, साऱ्या परिचित आणि गुदगुल्या करणाऱ्या उपकारक अशा ध्येयनिष्ठा, सारी उच्च, विशुद्ध, रोमांचकारी सगद्गदता, क्षणभर पुलकित करणाऱ्या साऱ्या तरल उत्तेजित अवस्था : ही सर्व बोचकी खांद्यावरून फेकून देऊन सौंदर्यदर्शनासाठी घराची पायरी ओलांडावी, फक्त इंद्रियांची संवेदनाशक्ती प्रखर ठेवून शब्दशः निर्मल मनाने कलाकृतीचा आस्वाद घेण्याचा प्रयत्न केला, तरच सौंदर्याचा खराखुरा अनुभव मिळणे शक्य. पण हा असा अनुभव एकदा घेतला, म्हणजे खांद्यावरून टाकलेले इतर सर्व ओझे तृणवत वाटावे इतके सौंदर्याचे सामर्थ्य आहे. विश्वातील सारी वंचना आणि विवंचना, सारी क्षुद्रता आणि क्षणभंगुरता, सारे वैकल्य आणि व्याकरण, सारा मोह आणि महत्ता मातीमोल व्हावी, असे हे सौंदर्याचे तेजस्वी वर–वाक्य आहे. हिम्मत मात्र हवी ते झेलावयाची आणि पेलावयाची."[५]

सत्य आणि सौंदर्य यांच्यांतील कोटी–भिन्नता आणि सौंदर्याची श्रेष्ठता मर्ढेकरांनी अशा रीतीने परोपरीने सांगि-तली आहे.

मर्ढेकरांच्या या सौंदर्यस्तोत्रामागे एखाद्या शास्त्रज्ञाच्या समीकरणातील तर्कशुद्धता आहे यात शंकाच नाही; परंतु त्यापेक्षाही अधिक त्यामागे एका कलावंताचा आत्म-प्रयोजनाचा शोध आहे. कलावंताने आपल्या सर्व अस्ति-त्वाला मिळवून दिलेला एक महान अर्थ आहे.

म्हणून 'कलावंत मर्ढेकर यांचे सौंदर्य या सर्वश्रेष्ठ आणि अंतिम जीवनमूल्यासंबंधीचे आत्मचिंतन' या दृष्टीने मर्ढेकरी मीमांसेकडे पाहिले पाहिजे.

'मर्ढेकरांचे सौंदर्यवाचक विधान', 'मर्ढेकरांची सौंदर्य भावना', 'मर्ढेकरांची आत्मनिष्ठा' इत्यादी घटकांचा सुटासुटा विचार होऊ नये असे नाही; परंतु मर्ढेकरांची एकूण भूमिका आणि मर्ढेकरांचे सफल विचारविश्व यांचे अवधान राखून तो झाला पाहिजे.

'सौंदर्य आणि साहित्य' या ग्रंथातील पहिला लेख 'सौंदर्यवाचक विधानांचे स्वरूप' असा आहे. त्यातील 'विधान' या शब्दामुळे तर्कशास्त्राच्या आणि तत्त्वज्ञानाच्या अभ्यासकांची दिशाभूल झाली; त्यांनी उद्देश्यपद, विधेयपद, विधान, विधानांचे प्रकार इत्यादी विषयांची चर्चा केली. वास्तविक आपल्या लेखाच्या अगदी प्रारंभीच मर्ढेकरांनी सांगून ठेवले आहे, "प्रस्तुत निबंधात प्रत्येक ठिकाणी सौंदर्यवाचक विधानार्थ असा जरा बोजड शब्दप्रयोग न वापरता, नुसते सौंदर्यवाचक विधान असे म्हणून मी विवेचन करणार आहे,"[६] एवढेच नव्हे तर सौंदर्यशास्त्रातील अगदी पहिला आणि मूलभूत असा प्रश्न सौंदर्यवाचक विधानार्थो (aesthetic judgement) च्या स्वरूपा-बद्दलचा आहे"[७] या शब्दांत, लेखाच्या पहिल्याच वाक्यात, मर्ढेकरांनी आपल्या लेखाचा विषय स्पष्ट केला आहे. साध्या भाषेत बोलावयाचे म्हणजे 'सौंदर्यवाचक विधानांचे स्वरूप' या मर्ढेकरांच्या लेखाचा विषय 'विधान ≥ सौंदर्यवाचक विधान' हा नसून 'सौंदर्य–निर्णय' हा आहे. हे लक्षात न घेतल्यामुळे –

१. तर्कवाचक विधान – सौंदर्यवाचक विधान

२. अहंकेंद्री विधान – वस्तुनिष्ठ विधान

३. अर्थपूर्ण विधान – अर्थाधिष्ठित विधान

इत्यादी लेखातील विवेचन हे मर्ढेकरांनी केलेले 'विधाना'चे

वर्गीकरण होय असे मानण्यात आले; ते गैर आहे असे सांगण्यात आले आणि –

१. संश्लेषणात्मक विधान – विश्लेषणात्मक विधान

२. वर्णनपर विधान – मूल्यवाचक विधान

इत्यादी विधानांची रास्त वर्गीकरणे होत अशी माहितीही मर्ढेकरांना देण्यात आली. मर्ढेकरांचा प्रारंभीचा खुलासा (विधान–विधानार्थ हा) लक्षात घेतला म्हणजे त्यांच्या विविध 'विधानां'चा अर्थ असा लागतो :

१. तर्कवाचक विधान = सत्याची अथवा असत्याची प्रतीती

२. सौंदर्यवाचक विधान = सौंदर्याची अथवा सौंदर्याभावाची प्रतीती

३. अहंकेंद्री विधान = सत्याची, असत्याची अथवा सौंदर्याची, सौंदयाभावाची आपल्यापुरती प्रतीती

४. वस्तुनिष्ठ विधान = सत्याची/असत्याची अथवा सौंदर्याची/सौंदर्याभावाची विशिष्ट तत्त्वाच्या आधारे आलेली प्रतीती

५. अर्थपूर्ण विधान = विशिष्ट संवेदनेची प्रतीती

६. अर्थाधिष्ठित विधान = विशिष्ट संवेदना + अर्थ यांची प्रतीती

अशा रीतीने 'विधान = विधानार्थ' हा खुलासा लक्षात घेतल्याबरोबर मर्ढेकरांच्या प्रस्तुत लेखावरील कितीतरी आक्षेप अप्रस्तुत वाटू लागतात.

असाच प्रकार –

१. सौंदर्याचे वस्तुनिष्ठ अस्तित्व

२. सौंदर्यानुभवाचे अपरिहार्य आत्मनिष्ठ स्वरूप

३. संवेदना आणि बोधना

४. सत्य म्हणजे ट्रूथ, रिॲलिटी की फॅक्ट?

इत्यादी संदर्भात मर्ढेकरांच्या अभ्यासकांनी केलेला आहे.

मर्ढेकरांच्या मते सत्य, सौंदर्य, संवेदना हे मूलभूत संबोध होत. ते स्वयंसिद्ध आहेत. त्यांना सिद्ध करण्याची जबाबदारी मर्ढेकर स्वतःवर घेत नाहीत. उलट, या स्वयंसिद्ध संबोधांच्या आधारेच ते आपली कलास्वरूप-मीमांसा उभी करतात.

वास्तविक एवढे लेख लिहिले तर सत्य, सौंदर्य, संवेदना या विषयांवर मर्ढेकरांना एकेक लेख लिहिता आला नसता का? परंतु तसे लेख लिहिणे म्हणजे कला-स्वरूपमीमांसेचा प्रांत ओलांडून ज्ञानशास्त्राच्या क्षेत्रात जाणे होय, याची मर्ढेकरांना कल्पना होती; त्याची त्यांच्यातील कलावंताला गरज नव्हती.

अ. "पदार्थविज्ञानशास्त्रात 'जडता' हा जसा Concept आहे, तसाच सौंदर्यशास्त्रातही 'सौंदर्य' हा Concept आहे, आणि त्याचे विशदीकरण तत्सम असा जो सत्याचा Concept त्याच्या साहाय्याने करता येते."[८]

आ. "सौंदर्य आणि संवेदना यांबद्दल दुसऱ्याचा गोंधळ झाला आहे असे म्हणण्यापूर्वी व त्याबद्दल अहंकेंद्रित विधाने करण्यापूर्वी (१) संवेदनांचा मानसशास्त्रीय आणि पदार्थविज्ञानशास्त्रीय दृष्टीने झालेला अभ्यास पुन्हा एकदा डोळ्याखालून घालावा; आणि (२) प्रायोगिक सौंदर्यशास्त्र संवेदनांच्या गुणधर्मांचा कसा उपयोग करते ते अभ्यासावे."[९]

असे मर्ढेकरांनी फार पूर्वी 'चैतन्यां'ना सांगून ठेवले आहे. ते मर्ढेकरांच्या अभ्यासकांनी नेहमीकरिता ध्यानात ठेवले पाहिजे.

सत्य, सौंदर्य, संवेदना, भावना, विधान इत्यादी घटकांचा तत्त्वज्ञान, ज्ञानशास्त्र, तर्कशास्त्र, मानसशास्त्र इत्यादी शास्त्रांच्या आधारे विचार करण्याचा अधिकार एखाद्या अभ्यासकाला खचित आहे. त्यांच्या उपयोजनाने आपली कलास्वरूपमीमांसाविषयक प्रमेये व सिद्धान्त तो उत्तम प्रकारे मांडू शकेल यात वाद नाही.

परंतु मर्ढेकरी कलास्वरूपमीमांसा समजावून घेण्याच्या दृष्टीने आणि तिच्यावर अनुकूल–प्रतिकूल भाष्य करण्याच्या दृष्टीने या पद्धतीचा कितपत उपयोग होईल याबद्दल संदेह आहे.

उलट आजपर्यंतचा अनुभव तर असा आहे की या पद्धतीमुळे आपण मर्ढेकर–आकलनापासून दिवसेंदिवस दूर जात आहोत; म्हणून मर्ढेकरांची मीमांसा ही 'कलावंताची आत्मशोधार्थ मीमांसा' आहे हे गृहीत धरून–

१. मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा

२. मर्ढेकरांची साहित्यमीमांसा

३. मर्ढेकरांची कला–साहित्य समीक्षा

या मर्ढेकरी मीमांसेतील तीन पैलूंचा एकदा एकत्र आणि साकल्याने विचार व्हावयास हवा.





अर्थात स्वतः मर्ढेकरांनी मात्र आपले कलास्वरूप-मीमांसाविषयक लेखन हे (कलावंताचे आत्मचिंतन आहे असे न म्हणता ते) आस्वादकाचे आणि अभ्यासकाचे चिंतन आहे असे म्हटले आहे, हेही लक्षात ठेवावयास हवे. ते म्हणतात, "चर्चात्मक लिखाण मी का करतो, हे सांगणे तितकेसे कठीण नाही. वाङ्मयाचा आस्वाद घेत असताना, त्याचे परिशीलन करीत असताना, वाङ्मयीन टीकाशास्त्राचा, साहित्यशास्त्राचा आसरा मला अर्थातच घ्यावा लागला. पण आतापर्यंत या शास्त्राचं जे स्वरूप आहे, त्यानं समाधान होईना, काही तरी, कुठे तरी, अपुरं पडतं आहे, असं वाटायचं. ललित वाङ्मय ही एक ललित कला आहे. तेव्हा म्हटलं, या एकाच कलेच्या मर्यादेत न राहता, इतरही काही ललितकला आहेत. त्यांचा विचार करावा आणि बघावं त्यांच्या अभ्यासाचा वाङ्मयीन टीकाशास्त्रात काही उपयोग होतो का? अशा रीतीनं सौंदर्यशास्त्राचा थोडाफार अभ्यास केला. स्वतःचे अनुभव, काही इतरांचे अनुभव आणि या सौंदर्यशास्त्राचा थोडासा अभ्यास-या सर्वांतून सौंदर्याबद्दल आणि कलांबद्दल एक विशिष्ट विचारसरणी माझ्या मनात हळूहळू तयार होऊ लागली. या विचारसरणीत सत्य आणि सौंदर्य यां-मधील फरकाला उठाव मिळाला आणि हा फरकच त्या विचारसरणीचा मध्यबिंदू बनला. निरनिराळ्या ललित-कलांच्या माध्यमानुरोधाने सौंदर्यशास्त्रात सुसंगतपणा आणता येतो, असे या विचारसरणीत दिसले. आणि त्यामुळे या विचारसरणीत वाङ्मयाच्या टीकाशास्त्राला (Poetics) सौंदर्यशास्त्राचाच (Aesthetics चाच) एक भाग, असं स्थान प्राप्त झालं. माझ्या या सौंदर्यशास्त्रीय, आणि अर्थात् त्यामुळे साहित्यशास्त्रीय, विचारसरणीत काही वाक्ये पूर्णविरामी आहेत तर काही प्रश्नचिन्हांकित आहेत. त्यामुळे पूर्णविरामी वाक्यांबद्दल विचारवंतांनी साधक-बाधक चर्चा करावी, आणि प्रश्नचिन्हांकित वाक्यांवर त्यांच्याकडून प्रकाश पडावा, ही इच्छा. म्हणून मी त्याबद्दल लिहितो. उद्देश हा की बसल्याबसल्या दुसरे काही नाही, तर निदान सौंदर्य आणि ललित वाङ्मय यांच्या स्वरूपाबद्दल काही शिकता आलं तर शिकावं. हो, उंटावरून हाकायचं तर शेळ्यांऐवजी मोर हाकावे म्हटल!"[१०]

२. मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा

मर्ढेकरांच्या मते 'सौंदर्य' हा एक मूलभूत संबोध आहे. त्याचे स्पष्टीकरण त्याच्यासारख्याच दुसऱ्या मूलभूत संबोधाच्या साहाय्याने करता येते. सौंदर्याइतकाच दुसरा मूलभूत संबोध म्हणजे सत्य.

सत्य आणि सौंदर्य या उभय संबोधांना वस्तुनिष्ठ अस्तित्व आहे. वस्तुनिष्ठ आणि सार्वत्रिक असलेल्या इंद्रियसंवेदना आपल्याला अपरिहार्यपणे या संबोधाकडेच नेतात.

एवढेच नव्हे तर वस्तुनिष्ठ सार्वत्रिक संवेदनांकडून वस्तुनिष्ठ सत्याकडे अथवा वस्तुनिष्ठ सौंदर्याकडे जाण्याचा मार्गही वस्तुनिष्ठच असतो.

संवेदनांतून सत्याचा वेध घ्यावयाचा असेल तर तर्कसंगतीचा आश्रय करावा लागेल. तर्कसंगती कार्यकारण-तत्त्वावर आधारलेली असते. कार्यकारणतत्त्वामागे सृष्टि-सारूप्याचा नियम असतो. कार्यकारणतत्त्व आणि सृष्टि-सारूप्याचा नियम हे उभय घटक वस्तुनिष्ठ आहेत; म्हणून यांवर आधारलेला तर्कसंगतीचा मार्गही वस्तुनिष्ठ आहे.

संवेदनांतून सौंदर्याचा वेध घ्यावयाचा असेल तर लयसंगतीचा आश्रय करावा लागेल. लय-संगती संवाद-विरोध-समतोलसंबंधावर आधारित आहे. संवाद-विरोध-समतोलसंबंध हे एक वस्तुनिष्ठ तत्त्व आहे. म्हणून सौंदर्याप्रत नेणारा संवाद-विरोध-समतोलयुक्त लयसंगतीचा मार्गही वस्तुनिष्ठ आहे.

मानवी अनुभवांच्या संदर्भात सत्य आणि सौंदर्य ही दोनच अंतिम मूल्ये असल्यामुळे आणि ती अशी वस्तुनिष्ठ असल्यामुळे सर्व मानवी अनुभवांची दिशा या दोन अंतिम मूल्यांकडेच असते. म्हणून कोणत्याही मानवी अनुभवाची अंतिम संगती सत्य किंवा सौंदर्य या मूल्यांनीच लागू शकते. एखाद्या अनुभवाची सत्य या मूल्यान्वये संगती लावली की शास्त्र निर्माण होऊ शकते. एखाद्या अनुभवाची सौंदर्य या मूल्यान्वये संगती लावली की कला निर्माण होऊ शकत.

याशिवाय आणखी एका पद्धतीने अनुभवांची संगती लावता येते.

ती म्हणजे साहचर्यसंगती.

परंतु (१) साहचर्यतत्त्व हे वस्तुनिष्ठ तत्त्व नसल्यामुळे (२) कोणत्याही अंतिम मूल्याशी त्याचा आंतरिक संबंध नसल्यामुळे साहचर्यसंगती ही तर्कसंगती आणि लयसंगती या संगतींइतकी मूलभूत संगती नाही.

तर्कसंगती आणि लयसंगती या, एका विशिष्ट अनुभवातून, अनुक्रमे सत्य आणि सौंदर्य या अंतिम मूल्यांकडे नेतात तर साहचर्यसंगती ही एका विशिष्ट अनुभवाकडून इतर विशिष्ट अनुभवांकडे नेत म्हणजे तर्क-संगती आणि लयसंगती या रचनासापेक्ष आणि मूल्यसापेक्ष संगती आहेत तर साहचर्यसंगती ही केवळ रचनासापेक्ष संगती आहे.

तर्कसंगतीस तर्कशास्त्रीय संगती, लयसंगतीस सौंदर्यशास्त्रीय संगती आणि साहचर्यसंगतीस मानसशास्त्रीय संगती अशी नावे आहेत.

सौंदर्यसंबोध लयसंगतीतून प्रतीत होतो.

लय संवाद-विरोध-समतोलसंबंधातून प्रतीत होतो.

संवाद-विरोध-समतोलसंबंध एकाच संवेदनावर्गातील विविध घटकांवर अवलंबून असतो.

दोन भिन्न संवेदनावर्गातील विविध घटकांचा संवाद-विरोध-समतोलसंबंध प्रस्थापित होऊ शकत नाही.

उलट भिन्न संवेदनावर्गातील विविध घटक परस्परांची शक्ती क्षीण करतात. सौंदर्यसंबोधाची > लयाची > संवाद-विरोध-समतोलसंबंधाची अनुभूती भावस्वरूप असते. ती अशी क्षीण होणे म्हणजे सौंदर्यास्वादविघ्न होय. म्हणून एकाहून अधिक संवेदनावर्गांशी संबंधित कला या कमी नितळ कला होत आणि एकाच संवेदनावर्गावर आधारलेल्या कला या जास्तीत जास्त नितळ कला होत. संगीत ही श्रुतिसंवेदना या एकाच संवेदनावर्गावर आधारलेली कला असल्यामुळे जास्तीत जास्त नितळ कला होय. शिल्पकला ही दृक्संवेदना आणि स्पर्शसंवेदना या दोन संवेदनावर्गांवर आधारलेली कला असल्यामुळे कमी नितळ कला होय.

कलेचा नितळपणा ऊर्फ शुद्धता ती विशिष्ट कला एकाच संवेदनावर्गावर आधारित आहे किंवा नाही यावरून ठरते.

त्याप्रमाणे कलाकृतीची श्रेष्ठता ती विशिष्ट कलाकृती किती लयसंपन्न आहे यावर अवलंबून असते.

कलेची शुद्धता कलाकृतीची श्रेष्ठता वाढविण्यास साह्यभूत ठरते. एकाच संवेदनावर्गावर आधारलेल्या कलेतील (शुद्धता) कलाकृतीत मूलतः लयविरोधी घटकांचे अस्तित्व नसते त्यामुळे अशी कलाकृती लयसंपन्न (श्रेष्ठता) होण्याची अधिक शक्यता असते. कलेची शुद्धता आणि कलाकृतीची श्रेष्ठता यांचा संबंध असा नकारात्मक परंतु महत्त्वाचा आहे. शुद्ध कलाप्रकारातून शुद्ध कलाकृती नेहमीच निर्माण होऊ शकेल, श्रेष्ठ कलाकृती निर्माण होण्याची शक्यताही अधिक राहील. कलेच्या शुद्धतेची मातब्बरी ती शुद्धता कलाकृतीतील लयबद्धतेला पोषक असते म्हणूनच.

परंतु लयाचे मोजमाप कसे करावयाचे? त्यांची 'संपन्नता' कशी ठरवावयाची?

संवाद-विरोध-समतोलसंबंधातून लय प्रतीत होत असतो. संवाद-विरोध-समतोलसंबंधाच्या मोजमापातून लयाचे मोजमाप करता येते. संवाद, विरोध आणि समतोल अशी ही तीन तत्त्वे नसून संवाद-विरोध-समतोल असा हा एकात्म संबंध आह. म्हणजे जिथे संवाद आहे तिथे विरोध-समतोलसंबंधाचे अस्तित्व असतेच. संवाद म्हणजे एका विशिष्ट संवेदनावर्गातील अनेक घटकांतील सुसंगती; परंतु सुसंगती म्हणजे एकरूपता नव्हे आणि विरोध म्हणजे विसंगती नव्हे. दोन घटकांमध्ये सुसंगती आहे-एकरूपता नाही याचा अर्थ या घटकांमध्ये विरोधसंबंधही आहे. अशा रीतीने संवादविरोध ही सापेक्ष पदे आहेत. जिथे 'संवाद' आहे तिथे 'विरोध' असणारच; आणि 'विरोध' असेल तिथे संवादही असणारच. अमुक कलाकृतीत विरोध-लय आहे किंवा संवाद-लय आहे याचा अर्थ त्या विशिष्ट कलाकृतीत विरोधसंबंध प्रधान आहे किंवा संवादसंबंध प्रधान आहे एवढाच होता.

समतोलसंबंध हा तर उघडच संवादसंबंधाचा संख्यात्मक आविष्कार आहे. दोन घटकांतील सुसंगती आकड्यांमध्ये मोजता आली म्हणजे त्या संवादासंबंधास समतोल संबंध म्हणावयाचे.

अशा रीतीने संवाद, विरोध, समतोल हे तीन वेगळे संबंध किंवा ही तीन वेगळी तत्त्वे नसून हा एक एकात्म संबंध आहे. यापैकी केवळ 'एकच संबंध' कुठेच असू शकत नाही; आहे असे जिथे वाटेल तिथे संवाद-विरोध-

समतोल संबंधातील एक अंग प्रधान असून इतर अंगे अप्रधान आहेत असे दिसेल. हे अ-संपन्न लयाचे लक्षण होय. संपन्न लयात ही तीनही अंगे म्हणजे संवाद-विरोध-समतोल हा संपूर्ण संबंध प्रतीत होतो-या संपूर्ण संबंधातूनच संपन्न लय प्रतीत होऊ शकतो.

संख्यात्मक संबंध गणिती पद्धतीने आणि गुणात्मक संबंध श्रेणी पद्धतीने मोजण्याची पद्धती शास्त्रमान्य आहे. अशा रीतीने गणिती आणि श्रेणी या उभय पद्धतींचा अवलंब करून कलाकृतीतील संवाद-विरोध-समतोल-संबंध मोजता येतो. या संबंधातूनच लयाची प्रतीती येत असल्यामुळे या मोजमापावरून लयाचा कमी अधिक-पणाही निश्चित शब्दांत सांगता येतो.

सौंदर्यसंबोध वस्तुनिष्ठ

कालतत्त्व वस्तुनिष्ठ

लयतत्त्व वस्तुनिष्ठ

संवाद-विरोध-समतोलसंबंध वस्तुनिष्ठ

संवाद-विरोध-समतोलसंबंधाचे मूल्यमापन वस्तुनिष्ठ

मग एकाच कलाकृतीसंबंधी दोन भिन्न मते का आढळतात? याला तत्त्वतः दोन कारणे आहेत :

१. प्रत्येकाची भिन्न सौंदर्यास्वादशक्ती

२. कलाकृतीतील लयाचे स्वरूप

(१) सर्व मानव तर्कशील प्राणी आहेत तसे सर्व मानव 'लयशील' प्राणी नाहीत. प्रत्येक मानवापाशी तर्क-संगती आणि जीवशास्त्रीय भावना असतात, तर्कसंगती आणि जीवशास्त्रीय भावना आत्मसंरक्षणासाठी आवश्यक असतात. म्हणून निसर्गाने त्यांना सार्वत्रिक स्वरूप दिले आहे; आणि म्हणूनच जीवशास्त्रीय भावना भावोद्दीपक परिस्थितीच्या सत्य ज्ञानावर अधिष्ठित असतात.

परंतु लयसंगती आणि सौंदर्यभावना आत्मसंरक्षणा-साठी आवश्यक नसतात. म्हणून निसर्गाने त्यांना सार्वत्रिक स्वरूप दिलेले नाही; आणि म्हणूनच सौंदर्यभावना भावो-द्दीपक परिस्थितीच्या रचनेच्या आकलनावर अधिष्ठित असते. ज्यांच्याजवळ लयसंगतिक्षमता आणि सौंदर्यभावना नसेल त्यांना सौंदर्यसंबोधाची - तो वस्तुनिष्ठ असूनही - प्रतीती येणार नाही. लयसंगतिक्षमता आणि सौंदर्यभावना यांचे प्रमाण व्यक्तिपरत्वे भिन्न असते. त्यामुळे व्यक्तिपरत्वे सौंदर्यास्वादशक्ती भिन्न असते. त्यामुळे सौंदर्यसंबोध > कालतत्त्व > लयतत्त्व > संवाद-विरोध-समतोलसंबंध हे सारे वस्तुनिष्ठ असूनही प्रत्येकाचे कलाकृतीचे आकलन > मूल्यमापन भिन्न असते; आत्मनिष्ठ असते.

(२) कलाकृतीतील लयस्वरूपावरही ही मतभिन्नता अवलंबून असते. संपन्न लय (एकाच आस्वादात) परि-पूर्णपणे प्रतीत होणार नाही. त्यामुळे संपन्नलयपूर्ण कला-कृतीच्या मूल्यमापनासंबंधी अधिक मतभेद संभवतात. कमी संपन्न लयाची परिपूर्ण प्रतीती (एकाच आस्वादात) शक्य असते. त्यामुळे, त्यासंबंधी कमी मतभेद संभवतात.

सौंदर्यसंबोध > कालतत्त्व > लयतत्त्व > संवाद-विरोध-समतोलसंबंध यांचे तर्कनिष्ठ विवेचन करता येते; परंतु सौंदर्यासंबंधीची अशी तर्कनिष्ठ विधाने म्हणजे सौंदर्यवाचक विधाने नव्हेत. सौंदर्यवाचक विधान म्हणजे सौंदर्यसंबोध > कालतत्त्व > लयतत्त्व > संवाद-विरोध-समतोलसंबंध यांचा अनुभव घेऊन त्यासंबंधीचा उद्गार. हा उद्गार होकारार्थी किंवा नकारार्थी असू शकेल.

१. हे फूल सुंदर आहे.

२. हे फूल खूप सुंदर आहे.

३. हे फूल कमी सुंदर आहे.

- इत्यादी सारी होकारार्थी सौंदर्यवाचक विधाने होत.

१. हे फूल सुंदर नाही.

- हे नकारार्थी सौंदर्यवाचक विधान होय. होकारार्थी सौंदर्यवाचक विधान आणि नकारार्थी सौंदर्यवाचक विधान यांत फरक कोणता? दोन्ही 'सौंदर्यवाचक विधाने' आहेत याचा अर्थ दोन्ही विधानांतील अनुभवांची संगती लय-तत्त्वाच्या आधारे लावण्याचा प्रयत्न झालेला आहे. जिथे लयतत्त्वाच्या आधारे अनुभवाची संगती लागू शकली ते होकारार्थी सौंदर्यवाचक विधान. जिथे अशी संगती लागू शकली नाही ते नकारार्थी सौंदर्यवाचक विधान.

येथे होकारार्थी-नकारार्थी सौंदर्यवाचक विधानांतील आणखी एक भेद स्पष्ट होतो.

लयसंगतीच्या आधारे अनुभव घेता आला याचा अर्थ सौंदर्याचे अस्तित्व प्रतीत झाले. यातून ही प्रतीती किती कमी-अधिक आहे, असा प्रश्न निर्माण होतो व त्यातून 'खूप सुंदर आहे', 'कमी सुंदर आहे' इत्यादी

अनुक्रमणिका

प्रमाणसूचक, वेगवेगळी सौंदर्यवाचक विधाने तयार होतात.

लयसंगती लावण्याचा प्रयत्न होऊन ती लागू शकत नाही असे दिसले म्हणजे नकारार्थी सौंदर्यवाचक विधान सिद्ध होते. अशा नकारार्थी सौंदर्यवाचक विधानाचे प्रकार पडू शकत नाहीत.

१. हे फूल कमी सुंदर नाही.

२. हे फूल खूप सुंदर नाही.

– ही नकारार्थी सौंदर्यवाचक विधाने नसून होकारार्थी सौंदर्यवाचक विधानेच होत. त्यांचा अर्थ –

३. हे फूल सुंदर आहे.

– मग ते 'कमी–खूप' कसेही असो–असा होतो.

नकारार्थी सौंदर्यवाचक विधान हे जर सौंदर्यप्रतीतीवर अवलंबून नाही तर त्यास सौंदर्यवाचक विधान का म्हणावे? कारण सौंदर्यवाचक विधान सौंदर्यप्रतीतिनिष्ठ असले पाहिजे, असे नाही; ते अनुभवनिष्ठ आणि लयसंगती-उपयोजननिष्ठ असले पाहिजे, एवढेच. म्हणजे फुलाचा अनुभव एखाद्याने घेतला आणि तिथे लयसंगती-उपयोजन केले की त्या संदर्भातील त्याचा उद्‌गार हा अपरिहार्यपणे सौंदर्यवाचकविधान ठरतो; मग तो नकारात्मक असो नाही तर होकारात्मक असो. म्हणून 'विधानां'चे आणखी कितीही प्रकार तर्कशास्त्रात पडले तरी सौंदर्यवाचक विधानाचे फक्त होकारार्थी–नकारार्थी असेच मूलप्रकार पडतात. उदाहरणार्थ, 'त्याने गावाला जावे' हा विधानाचा तिसरा प्रकार असला तरी 'ते फूल सुंदर असावे' हा सौंदर्यवाचक विधानाचा तिसरा प्रकार नव्हे. ज्या फुलाचा अनुभव घेतलेला नाही त्यासंबंधीचा हा उद्‌गार आहे असे मानले तर हे विधान संभवनीयतासूचक विधान ठरेल किंवा 'त्याने सुंदर चित्र काढावे' हाही आज्ञार्थक विधनाचा प्रकार ठरेल, सौंदर्यवाचक विधानाचा नव्हे.

सौंदर्यवाचक विधान म्हणजे अनुभवनिष्ठ सौंदर्य-निर्णय, हे यावरून स्पष्ट होते.

तर्कसंगतीने घेतलेला अनुभव विश्लेषणात्मक, क्रमबद्ध आणि भावरहित असतो.

लयसंगतीने घेतलेला अनुभव संश्लेषणात्मक, अक्रम आणि भावपूर्ण असतो. या अवस्थेला सौंदर्यभावना असे नाव आह,

सौंदर्यसंबोध > कालतत्त्व > लयतत्त्व > संवाद–विरोध–समतोलसंबंध यांच्या आकलनाने सौंदर्यभावना उद्दीपित होते; आणि सौंदर्यभावनेच्या अस्तित्वामुळेच वस्तुनिष्ठ अस्तित्व असलेल्या संवाद–विरोध–समतोलसंबंध < लयतत्त्व < कालतत्त्व < सौंदर्यसंबोध यांची प्रतीती येते. असा त्यांचा अन्योन्यसंबंध आहे. संवाद–विरोध–समतोलसंबंध < लयतत्त्व (इत्यादी) आहे परंतु सौंदर्यभावनेचे अस्तित्व नाही अशा प्रसंगी सौंदर्यप्रत्ययच येऊ शकत नाही.

सौंदर्यप्रत्यय सर्व दृष्टीने निर्हेतुक असतो. सौंदर्यभावना जीवशास्त्रीय अर्थाने निर्हेतुक असते. जीवशास्त्रीय भावना आत्मसंरक्षणासाठी आवश्यक असलेली जादा शारीर–मानसिक शक्ती पुरवितात. सौंदर्यभावनाही जादा शारीर-मानसिक शक्ती पुरविते; परंतु आत्मसंरक्षणासाठी नव्हे, तर सौंदर्यप्रत्यय अधिक उत्कट होण्यासाठी; परंतु हा तिचा मूलहेतू नसतो; हा तिचा अपरिहार्य आणि उपकारक उपपरिणाम असतो. सौंदर्यप्रत्ययामुळेच सौंदर्यभावना उद्दीपित झालेली असते, सौंदर्यप्रत्ययासाठी नव्हे. या दृष्टीने, सौंदर्यप्रत्ययाप्रमाणेच सौंदर्यभावनाही सर्व दृष्टीने निर्हेतुक असते.

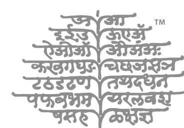
सौंदर्यानुभव संवेदनेवर आधारित असला तरी संवेदनानुभव म्हणजे सौंदर्यानुभव नव्हेत. 'केवळ निळा रंग' सुखकारक वाटेल परंतु त्यात जर विविध घटकांचे लयतत्त्वानुसारी अस्तित्व नसेल तर त्यापासून सौंदर्यप्रत्यय मिळू शकत नाही; सुखप्रत्यय, एकाग्रप्रत्यय किंवा आणखी एखादा प्रत्यय कदाचित मिळू शकेल. सौंदर्यप्रत्यय आणि हे इतर प्रत्यय यांच्यात गल्लत होता कामा नये; परंतु 'संवेदनेत रंगून जाण्याची वृत्ती' ऊर्फ 'संवेदनेचा संवेदना म्हणून आस्वाद घेण्याची वृत्ती' ही सौंदर्यानुभवाची पहिली पायरी म्हणून उपकारक ठरते.

दोन सौंदर्यप्रत्ययांत संख्यात्मक–श्रेणीसंबंधात्मक भेद असू शकतो.

परंतु दोन सौंदर्यप्रत्ययांत प्रकाराचा भेद असू शकत नाही.

दोन सौंदर्यप्रत्ययांत माध्यमाचाही भेद असू शकतो.

संगीतातील सौंदर्यप्रत्यय, चित्रकलेतील सौंदर्यप्रत्यय, शिल्पकलेतील सौंदर्यप्रत्यय, निसर्गातील सौंदर्यप्रत्यय यांत प्रकारभिन्नता नसते.





तसेच, आध्यात्मिक सौंदर्य, विचारसौंदर्य, मानसिक सौंदर्य, ऐंद्रीयिक सौंदर्य असेही सौंदर्यप्रत्ययाचे प्रकार पडू शकत नाहीत; किंवा, कालसापेक्ष सौंदर्य, स्थलसापेक्ष सौंदर्य, गतिसापेक्ष सौंदर्य असेही सौंदर्यप्रत्ययाचे प्रकार (संगीत, चित्र, नृत्य इत्यादी कलांच्या किंवा अन्य संदर्भात) पडू शकत नाहीत.

मानवनिर्मित कृतीपासून निसर्गनिर्मित कृतीपर्यंतचा, संगीतापासून साहित्यकलेपर्यंतचा सर्वदूरचा सौंदर्यप्रत्यय हा एकस्वरूपी अर्थात लयस्वरूपी असतो. निसर्गातील लय भिन्न, कलांतील लय भिन्न असा जर प्रकार असता तरच सौंदर्याचे प्रकार पडले असते. जिथे सौंदर्यप्रत्यय तिथे लय. लय निरपवादपणे संवाद-विरोध-समतोल संबंधात्मक; मग तो लय कुठलाही असो. म्हणून सर्व सौंदर्यप्रत्यय एकस्वरूपी, प्रकाररहित असतो.

दोन सौंदर्यप्रत्ययांत प्रकारभेद संभवत नसला तरी प्रमाणभेद संभवतो. एकाच संवेदनावर्गावर आधारलेला सौंदर्यप्रत्यय अधिक उत्कट राहील. जसे, श्रुतिसंवेदना या एकाच संवेदनावर्गावर संगीत ही कला आधारलेली असल्यामुळे संगीतकृतीतून होणारा सौंदर्यप्रत्यय शिल्प-कलेतून होणाऱ्या सौंदर्यप्रत्ययापेक्षा अधिक तीव्र राहील.

जिथे संवेदनाच नसतील, संवेदनांचा आभास असेल तिथे सौंदर्यप्रत्यय सर्वांत क्षीण राहील. संवेदनांना महत्त्व आहे ते त्या वस्तुनिष्ठ, सार्वत्रिक आणि घटकयुक्त आहेत म्हणून. वस्तुनिष्ठा आणि सार्वत्रिकता या आपल्या धर्मामुळे संवेदना सत्य आणि सौंदर्य या अंतिम मूल्यांशी संबंध जोडतात तर घटकयुक्ततेमुळे लय या वस्तुनिष्ठ तत्त्वाशी त्यांचा संबंध जुळतो.

संवेदनांऐवजी संवेदना-प्रतिमा आल्याबरोबर या संबंधाची स्वत:सिद्धता नाहीशी होते व सौंदर्यसंबोधाशी त्यांचे संबंध संकेतयुक्त होतात. स्वत:सिद्ध संबंधापेक्षा संकेतयुक्त संबंध क्षीण असतात. म्हणून संवेदनाधिष्ठित कलांपेक्षा संवेदनाप्रतिमाधिष्ठित कलेतील सौंदर्यप्रत्यय क्षीण असतो.

साहित्य ही संवेदना-प्रतिमाधिष्ठित कला आहे. म्हणून तिच्यातील सौंदर्यप्रत्यय संगीतादी संवेदनाधिष्ठित कलांतील सौंदर्यप्रत्ययापेक्षा मुळातच क्षीण आहे. या अर्थाने साहित्य ही संकर आणि भ्रष्ट कला आहे. म्हणूनच कलास्वरूपमीमांसेचा प्रारंभ साहित्यकलेच्या अनुषंगाने न होता साहित्येतर ललितकलांच्या अनुषंगाने झाला पाहिजे.

'संवेदनानिष्ठता' आणि 'संवेदना-प्रतिमानिष्ठता' असा साहित्येतर ललितकला आणि साहित्यकला यांत भेद असला तरी साहित्य आणि साहित्येतर ललितकला यांच्यांतील लय एकरूपच असतो-संवाद-विरोध-समतोल-संबंधात्मकच असतो. इतर ललितकलांत हा लय संवेदना-घटकांतून प्रतीत होतो तर साहित्यकलेत तो संवेदना-प्रतिमाघटकांतून प्रतीत होतो.

या संवेदना-प्रतिमांनाच आपण साहित्यातील 'भावानु-भूती' असे म्हणतो.

अशा रीतीने-

१. एक-संवेदनासंबंधित लयाकृती

२. अनेक-संवेदनासंबंधित लयाकृती

३. भावानुभूतिसंबाधित लयाकृती

अशी सौंदर्यप्रत्ययाची तीन विभिन्न माध्यमे आढळतात. या माध्यमभिन्नतेमुळे सौंदर्यप्रत्ययात जी प्रमाणभिन्नता निर्माण होते त्यावरून कलांची प्रतवारी लागते. उदाहरणार्थ,

१. संगीत : 'एक संवेदना' या आपल्या माध्यमामुळे शुद्ध कला

२. शिल्प : 'अनेक संवेदना' या आपल्या माध्यमामुळे कमी शुद्ध कला

३. साहित्य : 'संवेदना-प्रतिमा' ऊर्फ 'भावानुभूती' या आपल्या माध्यमामुळे संकर कला

कलाप्रकारांची प्रतवारी माध्यम-निकषाने लावता आली तरी एकाच कलाप्रकारातील अनेक कलाकृतींची प्रतवारी माध्यम-निकषाने लावता येत नाही.

कलाकृतीच्या प्रतवारीसाठी घाट-तत्त्वाचा निकष लावावा लागतो.

लयामुळे संवेदनेला अथवा भावानुभवाला जे स्वरूप प्राप्त होते त्या स्वरूपाला घाट असे म्हणतात. घाट म्हणजे कलाकृतीची बाह्याकृती नव्हे तर कलाकृतीचे संपूर्ण अस्तित्वच. घाटतत्त्व कलाकृतींच्या आशयास आणि अभिव्यक्तीस व्यापून राहणारे तत्त्व आहे. आशय आणि अभिव्यक्ती, संवेदना आणि लय, द्रव्य आणि आकार यांचे द्वैत मिटवून टाकणारे, यांचे द्वैत मिटल्यावरच अस्तित्वात येणारे घाट हे कलाकृतीचे सकल-अस्तित्वसूचक

तत्त्व होय.

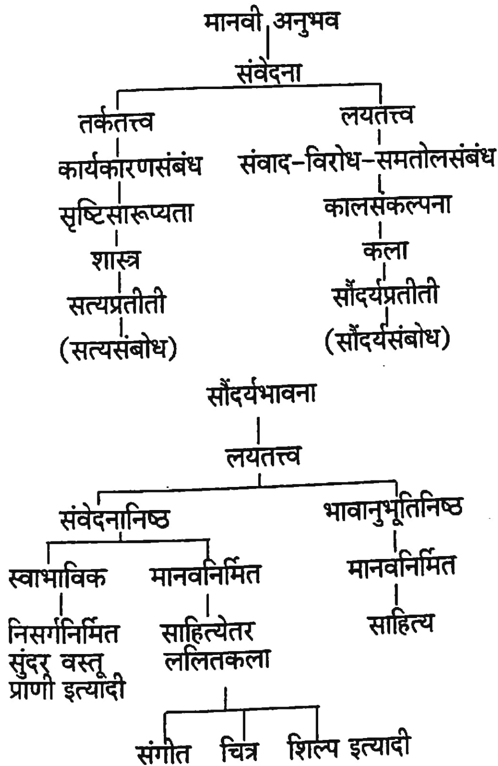
घाटतत्त्व आणि लयतत्त्व यांच्यांत मूलतः भेद नाही. घाट जसा आशयाशिवाय, अनुभूतीशिवाय; संवेदनांशिवाय अस्तित्वात असू शकत नाही तसा लयही आशयाशिवाय, अनुभूतीशिवाय, संवेदनांशिवाय अस्तित्वात असू शकत नाही. संवेदना, भावानुभूती यांच्या स्वरूपासहच लयाचेही स्वरूप बदलत असते; परंतु स्पष्टीकरणासाठी का होईना लय आणि संवेदना, भावानुभूती यांच्यात भेद करता येतो; घाट-तत्त्वाचे वैशिष्ट्य हे की त्याच्या संदर्भात आशय–आकृती, द्रव्य–आकार, लय–संवेदना, भावानुभूती इत्यादी द्वैत स्पष्टीकरणासाठीही कल्पिता येत नाही.

अशा रीतीने 'सौंदर्य-प्रत्यय' हाच कला आणि कलाकृती यांच्या मूल्यमापनाचा अंतिम निकष होय.

परंतु कलांची प्रतवारी लावताना 'माध्यम' हा पूरक-निकष लावावयाचा असतो तर कलाकृतींची प्रतवारी लावताना 'घाट' हा पूरक–निकष लावावयाचा असतो.

कलांची आणि कलाकृतींची अशी प्रतवारी लावणे शक्य असल्यामुळे 'सौंदर्याचे शास्त्र' सिद्ध होऊ शकते.

मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा थोडक्यात अशी आहे.



३. मर्ढेकरांची साहित्यमीमांसा

मर्ढेकरांची साहित्यमीमांसा हा त्यांच्या सौंदर्य-मीमांसेचाच एक सुसंगत आविष्कार आहे.

मर्ढेकरांच्या मते –

सौंदर्यसंबोधाची प्रतीती देणे हे सर्व ललितकलांचे एकमेव प्रयोजन होय.

साहित्य ही एक ललितकला होय.

म्हणून सौंदर्यसंबोधाची प्रतीती देणे हे साहित्यकलेचे एकमेव प्रयोजन होय.

साहित्य ही जर एक ललितकला आहे तर मर्ढेकरांनी कलास्वरूपमीमांसा साहित्यकलेला आपोआपच लागू पडावयास नको का? मग मर्ढेकरांनी वेगळी 'साहित्य-मीमांसा' का केली? अशीच वेगळी 'संगीतमीमांसा', 'चित्रमीमांसा' का केली नाही?

याचे कारण 'साहित्य' ही ललितकला असली तरी इतर ललितकलांपेक्षा तिचे माध्यम मूलतः भिन्न आहे. संगीतचित्रादी इतर सर्व ललितकलांचे माध्यम संवेदनारूप आहे. साहित्यकलेचे माध्यम मात्र संवेदनारूप नसून संवेदना–प्रतिमारूप ऊर्फ भावानुभूतिरूप आहे. म्हणून संवेदनारूप ललितकलांना लागू पडणारी आपली कला-स्वरूपमीमांसा संवेदना–प्रतिमारूप साहित्यकलेला कशी लागू पडते हे सांगण्याची जबाबदारी मर्ढेकरांवर होती.

आपली कलास्वरूपमीमांसा साहित्याला लावून दाखवून मर्ढेकरांनी आपली ही जबाबदारी पार पाडली आहे.

दुसरे कारण मर्ढेकर स्वतः साहित्यनिर्मिती करीत होते.

साहित्यनिर्मिती करीत असताना त्यांच्यासमोर जे कलाविषयक मूलभूत प्रश्न निर्माण झाले होते. त्यांतूनच त्यांच्या कलास्वरूपविषयक चिंतनास प्रारंभ झालेला होता.

म्हणून आपली कलास्वरूपमीमांसा साहित्यकलेस कितपत लागू पडते हे पाहणे त्यांच्यातील कलावंतास फार अगत्याचे होते.

अशा तऱ्हेने मर्ढेकरांच्या आत्मचिंतनाशी आणि कलास्वरूपमीमांसेशी त्यांच्या साहित्यमीमांसेचे आंतरिक संबंध आहेत.

साहित्य हे शब्दांचे बनलेले दिसते; पण शब्द हे

साहित्याचे माध्यम नसून साधन होय.

साहित्याचे माध्यम साहित्यात व्यक्त होणारी भावानुभूती (ऊर्फ संवेदनाप्रतिमा) हे होय.

भावानुभूती अभिव्यक्त करणे हे शब्दांचे कार्य असते. भाषेतील सर्वच शब्द प्रत्यक्षपणे भावानुभूती व्यक्त करू शकत नाहीत. प्रत्यक्षपणे भावानुभूती व्यक्त करणाऱ्या शब्दांस 'प्रसरणशील शब्द' अशी संज्ञा आहे. विशिष्ट क्रियापदे, विशिष्ट विशेषणे आणि विशिष्ट क्रियाविशेषणे ही प्रसरणशील शब्दांची उदाहरणे होत. भाषेतील उरलेले शब्द हे अप्रसरणशील असतात. प्रसरणशील शब्दांना साह्य करणे हे त्यांचे कार्य असते.

भाषा या साधनाद्वारे सिद्ध झालेली भावानुभूती हे साहित्यकलेचे माध्यम होय. हे माध्यम हाच साहित्यमीमांसेचा अभ्यासविषय असतो.

या माध्यमरूप भावानुभूतीचे मूल्यमापन कसे करावयाचे?

त्याबाबत पुढील तत्त्वे मार्गदर्शक ठरतात :

१. साहित्यात माध्यमरूप घेणाऱ्या भावानुभूतीचा साहित्यिकास स्वतः प्रत्यय आलेला असावा.

या मार्गदर्शक तत्त्वास लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा असे नाव आहे.

२. अशी प्रत्यययुक्त भावानुभूती मूळ स्वरूपात शब्दांतून व्यक्त झाली पाहिजे.

या मार्गदर्शक तत्त्वास लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा असे नाव आहे.

३. अशी विशिष्ट भावानुभूती तुटक न वाटता संलग्न भावानुभूतींशी तिचा आंतरिक संबंध असला पाहिजे.

या मार्गदर्शक तत्त्वास वाङ्मयीन तादात्म्य असे नाव आहे.

४. अशा विशिष्ट भावानुभूतींचा संबंध सौंदर्य या अंतिम मूल्यांशी असला पाहिजे.

या मार्गदर्शक तत्त्वास वाङ्मयीन महात्मता असे नाव आहे.

वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा, वाङ्मयीन तादात्म्य व वाङ्मयीन महात्मता याबाबतचे हे प्राथमिक विवेचन आहे; या संदर्भातील तात्त्विक विवेचन पुढे 'वाङ्मयीन महात्मता' या लेखात आले आहे.

साहित्यातील भावानुभूतीचा लय म्हणजे तिच्यातील संपन्न, जिवंत व विविध घटकांचा संवाद–विरोध समतोलात्मक आंतरिक संबंध.

या भावानुभूतीतील संवाद–विरोध–समतोलात्मक संबंधासच साहित्याच्या क्षेत्रात 'भावनानिष्ठ समतानता' असे नाव आहे.

भावनानिष्ठ समतानता म्हणजे भावानुभूतीतील विविध घटकांमधील लयसंबंध.

साहित्यातील भावानुभूती घटकरहित असेल तर भावनानिष्ठ समतानता ऊर्फ भावानुभूतीतील लयबद्धता निर्माणच होणार नाही; म्हणून अ–साहित्यिकाची भावानुभूती घटकरहित, असू शकेल परंतु साहित्यिकाची साहित्यरूप घेऊ पाहणारी भावानुभूती कधी घटकरहित, एकपदात्मक असू शकत नाही.

संवाद–विरोध–समतोलसंबंधास साहित्याच्या संदर्भात 'भावनानिष्ठ समतानता' असे वेगळे नाव का द्यावे?

साहित्येतर ललितकलांमधील व निसर्गामधील सौंदर्यप्रत्यय हा निरपवादपणे संवेदनाधिष्ठित असतो.

साहित्यामध्ये संवेदना हे माध्यम नसते तर संवेदनाप्रतिमा ऊर्फ भावानुभूती हे माध्यम असते. या माध्यमाद्वारे सौंदर्यप्रत्यय येत असतो.

म्हणजे साहित्यातील प्रत्ययच फक्त भावानुभूतिनिष्ठ असतो. इतर सर्वदूरचा सौंदर्यप्रत्यय हा संवेदनानिष्ठ सौंदर्यप्रत्यय असतो. साहित्यातील सौंदर्यप्रत्ययाची ही भिन्नता, हे वैशिष्ट्य स्पष्ट करण्यासाठी 'भावनानिष्ठ' हा शब्द वापरावयाचा.

'समतानता' हा 'संवाद–विरोध–समतोलसंबंध' याचा पर्यायी शब्द आहे. साहित्येतर ललितकलांतील संवादविरोध–समतोलसंबंध हा इंद्रियसंनिकर्षजन्य असतो. ज्ञानेंद्रियांच्या साहाय्याने त्याची प्रतीती घेता येते. साहित्यातील संवादविरोधसमतोलसंबंध इंद्रियसंनिकर्षजन्य नसतो; कारण तो संवेदनांवर आधारित नसून संवेदना–प्रतिमांवर ऊर्फ भावानुभूतीवर आधारित असतो. त्याचा अनुभव इंद्रियसंनिकर्षाने नव्हे तर कल्पनेने घ्यावा लागतो. साहित्यातील संवाद–विरोध–समतोलसंबंधाची ही अस्तित्वभिन्नता आणि प्रतीतिमार्गभिन्नता स्पष्ट करण्यासाठी 'संवाद–विरोध–समतोलसंबंध' या ऐवजी (भावनानिष्ठ) 'सम-

तानता' असा शब्द वापरणे इष्ट ठरते. 'भावनानिष्ठ समतानता' या लेखात या विषयाचे अधिक विवेचन आले आहे.

साहित्याची नवीनता (ओरिजिनॅलिटी) भावनानिष्ठ समतानतेच्या म्हणजेच भावनानिष्ठ संवाद–विरोध–समतोलसंबंधाच्या नवीनतेवर (ओरिजिनॅलिटीवर) अवलंबून असते. सर्वच कलांतील (ओरिजिनॅलिटी), नवीन (ओरिजिनल) संवाद–विरोध–समतोलसंबंधावर अवलंबून असते.

१. आत्मनिष्ठापूर्ण, तादात्म्यपूर्ण, सौंदर्यसंबोधसंबंधित, अनेक घटकयुक्त भावानुभूती = श्रेष्ठ भावानुभूती

२. गणितीपद्धतीने आणि श्रेणीपद्धतीने ज्याची संपन्नता सिद्ध होऊ शकते असा लय = श्रेष्ठ लय

३. श्रेष्ठ भावानुभूतीतच संपन्न लय शक्य

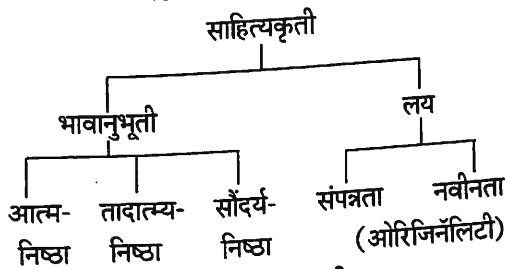
४.भावानुभूती > लय > (घाट) = साहित्यकृती

५. श्रेष्ठ भावानुभूती > संपन्न लय > (श्रेष्ठ संपन्न घाट) = श्रेष्ठ साहित्यकृती

अशा श्रेष्ठ साहित्यकृती नवीनता (ओरिजिनॅलिटी) असतेच. श्रेष्ठतेचे नवीनता हे एक अपरिहार्य लक्षण आहे. श्रेष्ठतारहित नवीनता हा नवीनतेचा केवळ आभास असतो.

मर्ढेकरांची साहित्यमीमांसा थोडक्यात अशी आहे. त्यांच्या सौंदर्यमीमांसेप्रमाणेच त्यांची ही साहित्यमीमांसाही अत्यंत मूलगामी आणि आत्मसुसंगत आहे. सौंदर्यमीमांसेशी तिचा इतका आंतरिक आणि सुसंगत संबंध आहे की, मर्ढेकरी सौंदर्यमीमांसेचाच एक साहित्य-कलासापेक्ष आविष्कार, असे तिचे स्वरूप आहे.

मर्ढेकरांची साहित्यमीमांसा



४. मर्ढेकरांची कला–साहित्यसमीक्षा

मर्ढेकरांनी आपली सौंदर्यमीमांसा आणि साहित्यमीमांसा अनेक कलासाहित्यकृतींना लावून दाखविली आहे; परंतु आपल्या कलातत्त्वांचे विशिष्ट कलाकृतींना उपयोजन करताना त्यांनी पढीक (अॅकेडेमिक) पद्धती स्वीकारली नाही. म्हणजे आपली संपूर्ण कलास्वरूप-मीमांसा एखाद्या श्रेष्ठ समजल्या गेलेल्या कलाकृतीला लावून दाखवून तिची श्रेष्ठता सिद्ध करणे–किंवा–नाकारणे अथवा तिच्या आधारे आपली कलामीमांसा कशी तर्कशुद्ध आहे हे सिद्ध करणे असा प्रकार त्यांनी केला नाही.

कारण :

१. विशिष्ट कलातत्त्वे सिद्ध करण्यासाठी कलाकृतीचा आस्वाद घेणे, तिचे परीक्षण करणे हे त्यांच्या कला-मीमांसेशी विसंगत होते.

२. विशिष्ट कलाकृतीची श्रेष्ठता सिद्ध करण्यासाठी कलाकृतीचा आस्वाद घेणे, तिचे परीक्षण करणे हे त्यांच्या कलामीमांसेशी विसंगत होते.

३. त्यांच्यामते कलातत्त्वांची सिद्धी तार्किक पद्धतीने करावयाची असते.

त्याप्रमाणे त्यांनी आपली कलास्वरूपमीमांसा शास्त्र-रूपाने मांडली.

४. त्यांच्यामते कलाकृतीची श्रेष्ठता हा अनुभवाचा विषय असतो. तिच्यातील भावानुभूतीची श्रेष्ठता, लयाची संपन्नता, तिचा घाट, तिच्यातील नवीनता (ओरिजिनॅलिटी) यांचे वर्णन, विश्लेषण करता येत नाही. हे सर्व घटक तिच्यात असूनही ते वेगवेगळे काढता येत नाहीत. त्यांचा एकात्म आस्वादच शक्य असतो; किंवा या घटकांचे विशिष्ट कलाकृतिनिरपेक्ष तात्त्विक आणि सर्वसामान्य (जनरल) विवेचन शक्य असते. उदाहरणादाखल म्हणून कलाकृतिविशिष्ट (पर्टिक्युलर) प्रयत्न केला तर तो 'कला-कृतीतील सर्व सौंदर्य स्पष्ट केले' या अर्थाने घ्यावयाचा नसून विशिष्ट कलातत्त्वांचे स्पष्टीकरण म्हणून घ्यावयाचा असतो.

म्हणूनच 'लोकचित्रकलेचे सामर्थ्य',[११] 'खेडयातील रात्र',[१२] 'हे काय असे होई?'[१३] इत्यादी प्रसंगीचे मर्ढेकरांचे विवेचन विशिष्ट घटकातील संपूर्ण सौंदर्य दाखविणारे नसून ज्या विशिष्ट मुद्याचे विवेचन मर्ढेकर करीत असतात तो मुद्दा स्पष्ट करणारे असते.

ही त्यांची अप्रत्यक्ष कला–साहित्यसमीक्षा होय. तिचे सर्व पूर्वसंदर्भ लक्षात घेऊन, तिचे मूल प्रयोजन कलाकृतींचे

अनुक्रमणिका

सर्वांगीण सौंदर्यदर्शन हे नसून विशिष्ट कलातत्त्वांचे स्पष्टी-करण हे आहे हे लक्षात ठेवून या कला-साहित्यसमीक्षेकडे पाहिले पाहिजे :

अ. साहित्येतर कलाकृतींचा आस्वाद घेताना संवेदने-कडे केवळ संवेदना म्हणून पाहणे आवश्यक असते. व्यवहारात मात्र संवेदनेकडे एक 'चिन्ह' म्हणून पाहणे सोयीचे असते. ज्ञान आणि अनुभव यांच्या वाढीबरोबर, वयाबरोबर संवेदनेकडे चिन्ह म्हणून पाहण्याचीही दृष्टी वाढत जाते, कलेच्या आस्वादाला ती घातक असते. बालकांमध्ये अशी 'चिन्ह-दृष्टी' नसते, कलावंत याच अर्थाने आपले 'शैशव' जपत असतो-हा मुद्दा स्पष्ट करताना मर्ढेकरांनी, लहान मूल संवेदनेचा कसा आस्वाद घेते याचे प्रत्ययपूर्ण वर्णन केले आहे :

"एकदा एक दीड वर्षाचे मूल आपल्या खोलीच्या खिडकीतून बाहेर असलेल्या झाडाच्या पानांकडे टक लावून पाहात होते. नुकतीच पावसाची सर येऊन गेली असल्याने त्या पानांचा ओलसर हिरवा रंग तुकतुकीत आणि अतिशय खुलून दिसत होता. त्यातच मंद वाऱ्याच्या झुळुकीबरोबरच ती पाने सळसळत डुलत होती. आणि अत्यंत कोवळ्या सूर्यकिरणांनी त्या ओलसर हिरव्या पानांना आतून प्रकाशित केले होते. या पानांकडे ते मूल इतक्या तन्मयतेने, एकाग्रतेने पाहात होते की, तिऱ्हाइताला आश्चर्यच वाटले असते. आता या संदर्भात नेत्रसंवेदनाच्या अंगभूत गुणांशिवाय दुसऱ्या कशाचे इतके आकर्षण त्या मुलाला वाटले असेल बरे?"[१४]

हे लहान मूल पानाकडे 'दृक्संवेदनाचा एक विषय' या दृष्टीने पाहत आहे. हे पान अमुक झाडाचे आहे, त्याचे नाव अमुक आहे, त्याचा उपयोग तमुक आहे इत्यादी 'अर्थ' त्याच्या मनात नाही. त्यामुळे काय घडले? संवेदनेतील विविध घटक त्याला विलक्षण उत्कटतेने प्रतीत होऊ लागले : (१) हिरवा रंग (२) ओलसरपणा (३) तुकतुकीतपणा (४) सळसळ (५) डुलणे (६) कोवळ्या किरणांचे परावर्तन इत्यादी. यांतील काही संवेदना स्पर्श आणि श्रुती यांच्याशी निगडित वाटल्या तरी खरोखर येथे त्या दृकसंवेदनेचा विषय आहेत.

साहित्यतेतर ललितकला आणि निसर्ग यांतील सौंदर्य-प्रत्यय संवेदनानिष्ठ असतो, या संवेदना एकाच संवेदना-वर्गातील असल्यास तो विशेष उत्कट होतो, इतर संवेदना-वर्गाशी त्याचा संबंध आला म्हणजे तो तुलनेने क्षीण होतो, एका संवेदनावर्गातील संवेदनानुभूतीत अनेक घटक असतात, या विविध घटकांचा अर्थनिरपेक्ष आस्वाद घेणे ही सौंदर्यप्रत्ययाची पहिली पायरी होय इत्यादी मर्ढेकरांच्या मतांचे स्पष्टीकरण या बालक-पर्ण-दृष्टांताने होते.

आ. आजचे अनेक शहरी चित्रकार आपली दृक्-संवेदनाक्षमता न वाढविता भावना आणि कल्पना यांच्या बळावर चित्रे काढतात; परंतु त्यामुळे त्यांची चित्रे रंग-रेषा या चित्रकलेच्या माध्यमापासून दूर जातात असा त्यांच्यावर आक्षेप घेऊन याच संदर्भात मर्ढेकरांनी खेड्या-तील चित्रकारांची प्रशंसा केली आहे. खेड्यातील चित्रकार भावना-कल्पना यांचा आश्रय घेऊन आपली चित्रे अर्थपूर्ण करण्याच्या भरीस न पडता फक्त रंग आणि रेषा यांच्या साहाय्याने आपली चित्रकला साकार करतात. त्यामुळे रंग-रेषा, त्यांचा अर्थरहित आविष्कार, त्यांची उत्कटता, त्यांचा संवाद-विरोध-समतोलात्मक संबंध इत्यादी गुणांनी त्यांची चित्रे श्रेष्ठ ठरतात :

"सध्या आपली चित्रकला तथाकथित चित्रकारांच्या हिणकस चित्रांपेक्षा खेडेगावात घरांवर किंवा देवळांच्या भिंतींवर अशिक्षित पण कलावंत अशा खेडुतांनी जोरदार रेषांत आणि प्राथमिक रंगात काढलेल्या चित्रांतच अधिक आनंददायी अशा स्वरूपात प्रतीत होते, प्रकट होते.

माझ्या या म्हणण्यातील थोडासा अतिशयोक्तीचा भाग वगळल्यास एवढे निश्चित आहे की चित्रकाराची खरी स्फूर्ती आपल्याकडील कलामंदिरात शिक्षण घेतलेल्या चित्रकारापेक्षा खेडेगावातल्या रामाच्या किंवा विठोबाच्या मंदिरातल्या भिंतीवर सहज कुंचली फिरविणाऱ्या अडाणी कलावंताच्या कलेत अधिक यथार्थतेने दृष्टोत्पत्तीस येते. कलेच्या तत्त्वांची तोंड-ओळखही नसता चित्रकलेचा पहिला धडाही 'आर्टस्कूल'मध्ये न शिकता 'पर्स्पेक्टिव्ह'च्या किंवा पातळीच्या कल्पनांशी ओनाम्याइतकाही परिचय नसता नग्न मॉडेलच काय पण ॲनॅटमीतल्या साध्या गोष्टींचीही तमा न बाळगता, या खेडेगावातल्या नामशून्य चित्रकारांनी केवळ स्वतःच्या डोळ्यांवर आणि सभोवतालच्या जगाच्या दृश्य गुणांवर, दृश्य वैशिष्ट्यांवर भिस्त ठेवून फिरविलेल्या कुंचल्याच्या हातात जे सौंदर्य आढळते, त्याने माझ्या

मनाची तरी अनेक वेळा विलक्षण पकड घेतली आहे. त्यांच्या चित्रातील रेषांची डौलदार गतिमानता, त्यांच्या तांबड्या, निळ्या, पिवळ्या रंगाची ठसकेदार योजना पाहून मनुष्य एकदा मोहून गेला, म्हणजे मग त्याला दर वर्षीच्या मोठमोठ्या शहरातल्या प्रदर्शनातील पुळपुळित, स्फूर्तिरहित, 'अर्थपूर्ण' आणि म्हणूनच अर्थशून्य असे रंगांचे फरफाटे बघण्यात फारसे स्वारस्य वाटत नाही. आणि त्याला असा प्रश्न पडतो की, डोळे बंद ठेवून हृदय उघडे ठेवले, कितीही उघडे ठेवले, तरी हातातून सुंदर चित्रे निर्माण होऊ शकतील का? आणि हृदय उघडे ठेवावयाचे असेल, तर डोळे थोडेसे बंद केल्याशिवाय गत्यंतर आहे का?"[१५]

इ. एप्स्टाइनने 'जेनेसिस' या आपल्या शिल्पकृतीचे 'सौंदर्य' प्रतीकात्मक अर्थाच्या आधारे स्पष्ट केले; परंतु प्रतीकात्मक अर्थ तर्कसंगतीवर आधारलेला असतो, त्यातून कलाकृतीचे 'सौंदर्य' निष्पन्न होऊ शकत नाही, 'जेनेसिस' ही शिल्पकृती सुंदर असेल तर ती लयसंगती-मुळेच असली पाहिजे, अशी आपल्या कलास्वरूप-मीमांसेशी सुसंगत भूमिका घेऊन मर्ढेकरांनी 'जेनेसिस'चे सौंदर्य संवाद-विरोध-समतोलसंबंधजन्य असल्याचे दाखवून दिले आहे :

"'जेनिसिस'मधील मूर्ती मांड्यांपर्यंतच का घेतली, तर एप्स्टाइन म्हणतो त्याप्रमाणे, "ती प्रत्यक्ष धरणीतूनच वर येत आहे" असे भासावे म्हणून! जणू काही मांड्यां-च्याखाली फक्त पोटऱ्यांपर्यंत ती घेतली असती, तर ती "प्रत्यक्ष धरणीतूनच" वर येत आहे असे भासले नसते! कदाचित 'प्रत्यक्ष धरणीतून" वर येण्याचा आभास निर्माण करावयाला पोटऱ्यांपेक्षा मांड्या जास्त योग्य, अशी एप्स्टाइनप्रमाणे वाचकांचीही श्रद्धा किंवा खात्री असल्यास न कळे. पण या सर्व द्राविडी कल्पनेची खरोखरच जरुरी आहे का? त्यापेक्षा साध्या सरळ शिल्पकलादृष्टीने ही मूर्ती फक्त मांड्यांपर्यंत घेणे कसे अपरिहार्य आहे याचा प्रत्यय येत नाही का? कारण ही सर्व मूर्ती एका त्रिकोणात बसविली आहे. त्या मूर्तीच्या आकारातील सर्व घन आकृतींचे आणि रेषांचे वळण, त्यांचा लय असा आहे की त्या त्रिकोणाच्या निमुळत्या शेंड्यांपासून खाली त्रिकोणाच्या पायाकडे अधिकाधिक रुंद, भरीव होत जातात. या भरीव, रुंद लयाचा परमोच्च बिंदू त्रिकोणाच्या पायाजवळ आणि मूर्तीच्या मांड्यांजवळ मांड्यांच्या खाली हा भरीव लय उतरविणे अशक्य. ही मूर्ती जर मांड्यांजवळ. मांड्यांच्या खाली हा भरीव लय उतरविणे अशक्य. ही मूर्ती जर मांड्यांच्याही खाली घेतली असती, तर तिच्या रचनेतील हा भरीव लय संपून त्या लयाची दोन गुडघे आणि दोन पोटऱ्या यांच्या कमी भरीव अशा दोन क्षीण आकारांत विभागणी करावी लागली असती. कारण मानवी देहाच्या मुख्य आकारा-नुसारच मूर्तीचा आकार त्रिकोणात बसवावयाचा आहे. जेथे मांड्या संपतात तेथेच हा सलग घटनेचा भरीव लय संपतो. त्याखाली दोन वेगवेगळ्या गुडघ्या-पोटऱ्यांचे अलग अलग असे कमी घनतेचे आकार येतात. म्हणजे मूर्ती मांड्यांखाली घ्यावयाची, तर तिच्या भरीव लयाची दोन क्षीण लयात विभागणी होणे अपरिहार्य. आणि मुख्य लयच जर असा क्षीण केला, तर त्या शिल्पकृतीच्या एकंदर रचनेचाही लय आपोआपच क्षीण होणार. शिल्पकार एप्स्टाइन घन लयाची ही अपरिहार्यता स्वयंस्फूर्तीने ओळखू शकला आणि मूर्ती त्याने अंत:प्रेरणेनेच मांड्यांपर्यंत घेतली."[१६]

बालक-पर्ण-दृष्टांत, लोकचित्रकला आणि जेनेसिस या तीनही उदाहरणांत मर्ढेकरांनी आपली कलामीमांसा विशिष्ट कृतींच्या संदर्भात उपयोजून दाखविली आहे. मात्र, 'मर्ढेकरांची संपूर्ण कलामीमांसा = विशिष्ट कृतीतील संपूर्ण सौंदर्यप्रत्यय' असे त्याचे स्वरूप नाही. तरीही मर्ढेकरी कलामीमांसेशी विसंगत असा एक अणूही त्या-मध्ये नाही. उलट मर्ढेकरांनी सुचविलेल्या या दिशेने आपण त्या विशिष्ट कृतीचा आस्वाद घेतला तर आपणास तिचा संपूर्ण सौंदर्यप्रत्यय येऊ शकेल; मर्ढेकरी कला-स्वरूपमीमांसेचा पडताळा येऊ शकेल-अशी मर्ढेकरांची भूमिका आहे.

अ. कलास्वरूपमीमांसेतील लयतत्त्व साहित्यकृतीस कसे लावावयाचे? साहित्येतर कला संवेदनानिष्ठ आणि साहित्यकला संवेदना-प्रतिमानिष्ठ ऊर्फ भावानुभूतिनिष्ठ असल्यामुळे हा प्रश्न महत्त्वाचा ठरतो. त्यासाठी मर्ढेकरांनी बालकवींच्या 'खेड्यातील रात्र' या कवितेतील "लयस्वरूप त्रोटकपणे"[१७] उकलून दाखविले आहे. या त्यांच्या उप-

अनुक्रमणिका

योजनावरून बालकवींच्या प्रस्तुत कवितेत किती लय आहे किंवा या प्रात्यक्षिकातून त्या कवितेतील संपूर्ण 'सौंदर्य व्यक्त झाले का' हे महत्त्वाचे नसून प्रस्तुत कलास्वरूपमीमांसेतील लयतत्त्व भावानुभूतीच्या, साहित्याच्या संदर्भात कसे लागू पडते, एवढेच येथे मर्ढेकरांना दाखवावयाचे होते हे लक्षात ठेवले पाहिजे. म्हणून मर्ढेकरांनी वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा, वाङ्मयीन तादात्म्य, सौंदर्य-संबंधितता, नवीनता (ओरिजिनॅलिटी) इत्यादी भावानुभूतीच्या धर्मांचे येथे विवेचन केलेले नाही; फक्त संवेदनांप्रमाणेच भावानुभूतीतही लय कसा असू शकतो, ते दाखविले आहे.[१८]

आ. या उलट 'हे काय असे होई?' या माधव जूलियन यांच्या कवितेतील लय दाखविणे ही मर्ढेकरांची भूमिका नव्हती. या कवितेतील आत्मनिष्ठा–आत्मवंचना त्यांना स्पष्ट करावयाची होती. 'आत्मनिष्ठा' या धर्मामुळे भावानुभूती कशी संपन्न होते हे त्यांना दाखवावयाचे होते.[१९]

या दोनही ठिकाणी भावानुभूतीतील लय आणि भावानुभूतीतील आत्मनिष्ठा यांचे दिग्दर्शन करण्यात मर्ढेकर यशस्वी झाले आहेत.

इ. 'संगीतक' या लेखात एका वैशिष्ट्यपूर्ण कलाप्रकारचे परीक्षण मर्ढेकरांनी केले आहे.

संगीतकात (ऑपेरा) काव्य, नाट्य आणि संगीत या तीन कलांचा समावेश झालेला असतो. या कलाप्रकारात या तीनही कला एकमेकींना पूरक असतात, संगीतनाटकात नाट्य आणि संगीत या कला एकमेकींना पूरक ठरत नाहीत, संगीतकात आणि संगीतनाटकात संगीत ही शुद्ध कला (= एकसंवेदनाधिष्ठित) इतर कलांवर मात करते इत्यादी विचार प्रस्तुत लेखात मर्ढेकरांनी मांडले आहेत. हे विचारही त्यांच्या कलास्वरूपमीमांसेशी सुसंगत व उपयोजनरूप आहेत.[२०]

ई. 'लुईजी पिरांदेल्लो' या परिचयपर लेखात मर्ढेकरांनी साहित्यान्तर्गत भावानुभूतीतील सत्यसंबोधाचे स्थान स्पष्ट केले आहे, ते म्हणजे पिरांदेल्लोची बुद्धिनिष्ठता (Intellectualism) "पिरांदेल्लोच्या जीवनरहस्यलेखनाचा प्रारंभ एका विचारसमाधीत होतो."[२१], "त्याच्या प्रतिभेचा उगम मानसशास्त्र व तत्त्वज्ञान या दोन सरोवरांवरून येणाऱ्या दोन प्रवाहांच्या संगमावर होतो"[२२] असे मर्ढेकरांनी म्हटले आहे.

उ. 'गंगाधर गाडगीळ' या लेखात गाडगीळांच्या कथांतील भावानुभूतीतील काव्यात्मता, विनोद इत्यादी घटक स्पष्ट करून त्यातील 'मानसिक प्रक्रियांचे रमणीय संगीत' म्हणजे भावानुभूतीतील संवाद–विरोध–समतोल-संबंध < लय हे स्पष्ट करतात; हा लय विरोधप्रधान आहे असेही मर्ढेकर म्हणतात. "गाडगीळ आपल्या कथांची उभारणी सामान्यतः दुहेरी, तिहेरी, चौफेरी विरोधी लयात करतात आणि आशयातला हा विरोधी लय ते आविष्कारातही टिकवितात"[२३] असे लेखकाचे शब्द आहेत.

ऊ. तर्कशुद्धतेच्या अभावी साहित्यातील भावानुभूती कशी सदोष होते त्याचे दिग्दर्शन मर्ढेकरांनी 'राक्षसविवाह' या लेखात केले आहे.[२४] हे त्यांच्या साहित्यमीमांसेतील आत्मनिष्ठा > वाङ्मयीन तादात्म्य > वाङ्मयीन महात्मता या तत्त्वाचे उपयोजन होय.

ए. 'व्याधाची चांदणी' या लेखातही मर्ढेकरांनी हेच तत्त्व (आत्मनिष्ठा इत्यादी) वेगळ्या शब्दांत सांगितले आहे. मर्ढेकर लिहितात, "पण श्री. पाध्ये यांच्या इतर लिखाणातून दिसून येणाऱ्या तर्कबुद्धीचा सूर्यप्रकाश या बगीचावर फारसा न पडल्याने त्याची जमीन गुळगुळीत पण ठिसूळ झाली आहे; आणि त्यातील पानांफुलांवरील तकाकीला चैतन्याची छटा जरा कमी आली आहे.[२५]

लुईजी पिरांदेल्लो, गंगाधर गाडगीळ, श्री. के. क्षीरसागर आणि प्रभाकर पाध्ये यांच्या साहित्याचा आस्वाद घेऊन आपली ही आस्वादप्रक्रिया आपल्या कलास्वरूपमीमांसेतील अनेक तत्त्वांशी वेळोवेळी कशी जुळते ते मर्ढेकरांनी दाखविले आहे.

मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा जितकी महत्त्वाची, त्यांची साहित्यमीमांसा जितकी महत्त्वाची तितकीच त्यांची कला-साहित्यसमीक्षाही महत्त्वाची होय.

कारण :

१. सौंदर्यमीमांसा आणि साहित्यमीमांसा यांच्याशी ही कला–साहित्यसमीक्षा सुसंगत आहे.

२. सौंदर्यमीमांसा आणि साहित्यमीमांसा यांचा परस्परांशी जसा शरीर–अवयवसंबंध आहे तसाच त्या उभयतांशी कला–साहित्यसमीक्षेचा शरीर–अवयवसंबंध

आहे.

३. सौंदर्यमीमांसा, साहित्यमीमांसा आणि कला-साहित्य-मीमांसा हे मर्ढेकरी कलास्वरूपमीमांसेचे तीन पैलू आहेत.

४. हे तीन पैलू एकमेकांवर भाष्य करणारे आहेत.

मर्ढेकरांची कला-साहित्यमीमांसा थोडक्यात अशी आहे.

हिरव्या गुलाबाच्या, बोगनवेलीच्या पानांचीच फुले व्हावीत तसा हा प्रकार आहे; मात्र इथे पानेही सुगंधी आहेत!

संदर्भ :-

(१) गो. वि. करंदीकर "मर्ढेकरी समीक्षेची मूलतत्त्वे", सत्यकथा वर्ष २३ अंक ७, मुंबई (मे १९५६), पृ. ३२--३४.
(२) बा. सी. मर्ढेकर, सौंदर्य आणि साहित्य (दु. आ.) मुंबई, १९६०, पृ. २१२.
(३) तत्रैव, पृ. ५२.
(४) तत्रैव, पृ. ८७-८८.
(५) तत्रैव, पृ. ९१.
(६) तत्रैव, पृ. ३.
(७) तत्रैव, पृ. ३.
(८) तत्रैव, पृ. २२७.
(९) तत्रैव, पृ. २२९.
(१०) तत्रैव, पृ. २१२-२१३.
(११) बा. सी. मर्ढेकर, उनि, १९६०, पृ. ६०-६१.
(१२) तत्रैव, पृ. १०८-१११.
(१३) तत्रैव, पृ. १५२-१५६.
(१४) तत्रैव, पृ. २७.
(१५) तत्रैव, पृ. ६०-६१.
(१६) तत्रैव, पृ. ४९-५०.
(१७) तत्रैव, पृ. १११.
(१८) तत्रैव, पृ. १०८-१११.
(१९) तत्रैव, पृ. १५२-१५६.
(२०) तत्रैव, पृ. १७१-१८२.
(२१) तत्रैव, पृ. १८५.
(२२) तत्रैव, पृ. १८६.
(२३) तत्रैव, पृ. १९१.
(२४) तत्रैव, पृ. २०४.
(२५) तत्रैव, पृ. २०७.



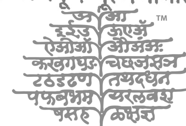
अनुक्रमणिका

मर्ढेकर : कुसुमावती आणि द. भि.

प्रा. कृष्णा चौधरी

मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रावर साहित्यशास्त्रीय, (सौंदर्यशास्त्रीय), तर्कशास्त्रीय, सत्ताशास्त्रीय, (ज्ञान-शास्त्रीय) मानसशास्त्रीय, शरीरशास्त्रीय, तसेच पूर्वसूरीवर चुकीचे आक्षेप घेणे व पूर्वसूरींचे अनुकरण करण्याचा प्रयत्न करणे इ. आक्षेप घेण्यात आलेत. या आक्षेपांचे खंडन-मंडन डॉ. द. भि. कुलकर्णी 'मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र पुनःस्थापना' या ग्रंथातील 'मर्ढेकर : प्रमुख आक्षेपक : प्रास्ताविक' या प्रकरणात विस्ताराने आलेले आहे. मर्ढे-करांचे सौंदर्यशास्त्र गूढवादी आहे असाही एक आक्षेप प्रा. प्रभाकर पाध्ये यांनी 'मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा' या ग्रंथात घेतलेला आहे. या सर्व आक्षेपकात सौ. कुसुमावती देशपांडे यांचे स्थान महत्त्वपूर्ण आहे. त्यांनी मर्ढेकरांनी प्रतिपादन केलेले 'लयतत्त्व' हे सौंदर्यमूल्य साहित्यकलेच्या मूल्यमापनासाठी अपुरे पडते असा आक्षेप मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचारावर घेतलेला आहे. दु. का. सन्त व शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांच्या मर्ढेकरीसौंदर्यविचारावर घेतलेल्या आक्षे-पात कुसुमावती देशपांडे यांचे स्थान अनन्यसाधारण आहे. सौ. कुसुमावती देशपांडे यांचे मर्ढेकरांच्या सौंदर्य-शास्त्रीय विचारावरील प्रमुख दोन आक्षेप म्हणजे मर्ढेकरांनी उपयोजिलेली लय ही संज्ञा व लय या संज्ञेमागील मर्ढेकर विशद करीत असलेली संकल्पना स्पष्ट नाही असा कुसुमावतीचा मर्ढेकरी सौंदर्यविचारावर प्रमुख आक्षेप आहे. मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचारावर "पासंग" या टीकाग्रंथात घेतलेले आहेत. "सौंदर्याच्या अनुभवाचा उगम इंद्रियनिष्ठच असतो का हा पहिला प्रश्न उद्‌भवतो. आणि नादासाठी नाद, रंगासाठी रंग यातून काही कलाकृती निर्माण झाल्या तरी जगातील सर्वश्रेष्ठ कलाकृती केवळ या वृत्तीतून निर्माण झाल्याचा, या कलादृष्टीने त्यांचा सर्वंकष आस्वाद आपल्याला घेता येईल का हाही प्रश्न उद्‌भवतो, आणि पुढे असे आढळून येते की मर्ढेकरांचा 'सौंदर्य आणि साहित्य'मध्ये व्यक्त झालेला काव्यविषयक दृष्टिकोण हा या गृहीततत्त्वाचा अपरिहार्य परिणाम होय." (पासंग पृ. ८५).

सौ. कुसुमावती देशपांडे यांच्या मते वाङ्मय-कलेतील अनुभव इंद्रियनिष्ठ स्वरूपाचा असला तरी तो इंद्रियनिष्ठ स्वरूपाच्या पातळीवर राहत नाही, हे म्हणणे योग्य असून, वाङ्मयकलेतील सौंदर्य प्रतिबिंबिरूप असल्या-मुळे मानसगोचर असते. पुढे इंद्रियसंवेदनानिष्ठ व मानस-गोचरतेची अवस्था संपून लयबंधामुळे भावानुभूतीचे चैतन्य-पूर्ण स्वरूपच लौकिकभिन्न, अलौकिक स्वरूपाचे होऊन लयबंधातून व्यूहार्थ-एकार्थ प्रतीत होतो. हा भेद इतर ललितकलांची माध्यमे इंद्रियगोचर असली तरी माध्यमभेदा-मुळे निर्माण होत असतो. चित्रकला, शिल्पकला, संगीत-कला व स्थापत्यकला यांची माध्यमे ध्वनि, रंगद्रव्य अर्थरहित असली तरी लयबंधामुळे, कलाकृतीतील भावा-नुभूतीच्या केंद्राला लयबंधामुळे परीघ लाभल्यामुळे सौंदर्या-नुभूतीचा घाट निर्माण होतो. केंद्रपूर्ण व चैतन्यपूर्ण व्यामिश्र लयबंधामुळे कलाकृतीला नवीनता व मौलिकता प्राप्त होत असते. म्हणूनच शिल्पकार एपस्टाईनने जरी स्वतःच्या शिल्पाचा अर्थ सांगितला तरी तो मर्ढेकरांना मान्य झालेला नव्हता. मर्ढेकरांच्या मते कलेला नवीनता आणि मौलिकता लाभते ती केंद्रपूर्ण व चैतन्यपूर्ण व्यामिश्र लयबंधामुळे. ललितकला अर्थरहित व संवेदनानिष्ठ असतात तशी वाङ्मयकला असे मर्ढेकरांचे प्रतिपादन असून त्यांनी अर्थग्रंथीतून व प्रसरणशील अन्वयात्मक शब्दातून व्यक्त होणाऱ्या अर्थाचा लयबंधामुळे कसा अलौकिक झटिती-प्रत्यय येतो, याचे अनेक उदाहरणे देऊन, प्रतिपादन केलेले आहे. वाङ्मयकलेमध्ये तर्कनिष्ठ व साहचर्यनिष्ठ अर्थ असू शकतो. पण कलाकृतीला महात्मता प्राप्त होते ती भावानुतीतील लयबंधाच्या एकात्म प्रत्ययानेच. मर्ढेकरांचे हे विवेचन लक्षात घेतले तर वाङ्मय कलेवर मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्राचा प्रतिकूल परिणाम झालेला नसून, झाला असल्यास निश्चितच अंतर्मुख होऊन आत्मनिष्ठा, तादात्म्य व कैवल्यपूर्ण मूल्यभावातून सकस





साहित्याची निर्मिती होण्यास मदतच झालेली आहे. उदा. जी. ए. कुलकर्णी, गंगाधर गाडगीळ, अनिल, विंदा करंदीकर, इंदिरा सन्त, दिलीप चित्रे, नारायण सुर्वे व म. म. देशपांडे यांचे साहित्य. सौ. कुसुमावती देशपांडे मर्ढेकरांच्या लयसिद्धान्ताविषयी लिहितात. "लय म्हणजे काय, हा विचार अजून संदिग्ध आहे. लय आणि ताल यातील फरक काय, येथे लय ही कल्पना अभिप्रेत आहे की ताल अशी शंका उपस्थित होते. लयीचे मूळतत्त्व कालाधिष्ठित आहे. भावनात्मक लय ही प्रतिकात्मक कल्पना आहे. तिचा स्वीकार केला तरी भावनांच्या उत्कटतेवर व्यापकतेवर लयीचे स्वरूप अवलंबून राहील आणि लयीतून निर्माण झालेल्या म्हणजे समीक्षकाला घाटाकडून लयीकडे, लयीकडून भावनांकडे आणि अखेर भावनांच्या प्रतीतीकडे आणि अखेर विश्लेषणाकडे वळावे लागते. (पासंग पृ. ९२)

याबाबतीतील महत्त्वपूर्ण विवेचन डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी केलेले आहे. द. भि. नी. कुसमावती लय हा शब्द स्त्रीलिंगी वापरतात असे सांगून लय हा शब्द संस्कृतात पुल्लिंगी अर्थाने वापरतात असे सांगितले मर्ढेकरांनीही 'लय' हा शब्द पुल्लिंगी जाणीवपूर्वक वापरला आहे. सौ. देशपांडे यांनी संगीतातील तालाची संकल्पना श्रुतीसंवेदनेतील तालनिष्ठ नियमित कालिक आवर्तावर आधारलेली असून लयतत्त्वे मात्र विश्वव्यापी चैतन्याचा संवाद–विरोध–समतोल या संबंधातून होणारा आविष्कार आहे. लयतत्त्वातील संबंध नियमित आधारलेले नसतात. संगीतातील दोन स्वरातील कालिक संबंध म्हणजे ताल : परंतु या दोन स्वरामधील कालिक संबंधातील संबंध म्हणजे लय; असे द. भिं. चे विवेचन असून ते मर्ढेकरांच्या लयतत्त्वाचे मूलगामी विश्लेषण करणारे आहे. मर्ढेकरांच्या मते लय म्हणजे संबंधाचा संबंध. संगीत, चित्र, शिल्प, नृत्य व स्थापत्य इ. विविध ललित कलात संवेदनातील विविध घटक संघटित असतात. या संवेदनाघटकामध्ये द्रव्य व माध्यम यांच्या अनुषंगाने विविध संबंध प्रस्थापित होत असतात. कलाकृतीत अनेक संवेदनाघटक असून विविध संबंध असतात. या संवेदनातील विविध घटकांची लयतत्त्वानुसारी संगती असल्यास सौंदर्यसंबोध निर्माण होतो. मर्ढेकरांचे लयतत्त्व कालतत्त्व व तो एक संबंध नसून संबंधांचा संबंध आहे असे मर्ढेकरांचे व त्यानुसारच द. भि. चे विवेचन आहे. एकच संबंध असला तर द्रव्य व माध्यमाची मर्यादा पडते. पण संबंधाचा संबंध असला तर द्रव्य व माध्यमाची मर्यादा ओलांडून तो सार्वत्रिक होऊ शकतो.

समीक्षकाला घाटाकडून लयीकडे, लयीकडून भावनांकडे आणि अखेर भावनांच्या प्रतीतीकडे आणि विश्लेषणाकडे वळावे लागते." असे सौ. कुसुमावती देशपांडे म्हणतात. पण असे विश्लेषण मर्ढेकरांनी वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा, तादात्म्य व कैवल्यपूर्ण मूल्यभावाचे केलेले असून, यामुळेच वाङ्मयाला महात्मता प्राप्त होते, असे आवर्जून सांगितलेले आहे. इंद्रियसंवेद्य अनुभवातील तादात्म्याचे लक्षण सांगतांना एका संवेदनेपोटी अनेक विचार व अनेकसंवेदनेपोटी एक विचार हे सूत्र मर्ढेकरांनी सांगून फडक्यांच्या कादंबऱ्यापेक्षा वामन मल्हारांच्या कादंबऱ्या अधिक गुणदृष्ट्या श्रेष्ठ ठरविल्या आहेत. "लेखकाच्या इंद्रियसंवेदनांची इतिकर्तव्यता त्या इंद्रिय-संवेदनांच्याच परिपूर्ण आकलनात नसते. ते ध्येय इतर क़लांचे असते. पण लेखकाच्या 'तीव्र जाणिवेचा उत्कर्ष, निरनिराळ्या इंद्रियसंवेदनांनी सुचविलेल्या विचारांच्या विपुलतेत होतो. पिकलेल्या पानांच्या पिवळ्या रंगाने परिणतावस्थेबद्दल आदर, कीव, निराशा, दुःख, उदात्त समाधान या किंवा इतर अनेक विचारवंताच्या कोलाहलाने मन एका निःशब्द आतुरतेने भरून जाणे ह्यात कवीच्या किंवा लेखकाच्या तीव्र जाणिवेची परिसमाप्ति .... त्याच्या लिखाणाचा दर्जा इंद्रियगोचर वैचित्र्यापेक्षा इंद्रियज्ञानाने स्फुरलेल्या, सुचविलेल्या विचारांच्या विविधतेवर अवलंबून असते." (सौंदर्य आणि साहित्य पृ. १५८)

कुसुमावतींनी मर्ढेकरांचा सौंदर्यविचार संदिग्ध आहे असे म्हटले तर द. भि. नी लय हा सौंदर्याचे उपादान कारण असून लय निसर्गनिर्मित किंवा मानवनिर्मित असला तरी जेथे जेथे लय तेथे तेथे सौंदर्यसंबोध असे स्पष्ट केले. लयसंबंध हा संबंधांचा संबंध असून तो द्रव्यमाध्यम निरपेक्ष आहे, हे समजून घेण्यास कुसुमावतींचे आकलन अपुरे पडले हे प्रतिपादन केले. मर्ढेकरांच्या १९३५ ते १९५५ या काळात, लयस्वरूपाचे विश्लेषण, वर्गीकरण व नामकरण करणे, त्यांना शक्य झाले नाही. भारतीय

साहित्यशास्त्राने मम्मटकृत काव्यप्रकाशात ध्वनितत्त्वाचे दहा हजार चारशे एक्कावन्न प्रकार सांगितले आहेत. हे सांगतांना प्रकारभेदापेक्षा प्रतीतीभेदाकडे त्यांचे लक्ष आहे. 'आर्टस अँड मॅन'च्या प्रस्तावनेत मर्ढेकर लिहितात.

The field of aesthetics and poetics is indeed vast and variously cultivated, and it is the barest truth that I have not exhausted all its rare richness. But the same time it should not be immediately assumed that because I have not referred to a theory or comitted to quote from a book that therefore, I am unaquainted with it. My object never was to appear cheaply academic and I have refrained from encumbring this book with citations and footnotes. Such a presentation helps to bering into sheer relief the analysis which the book embodies. Once the Reader grasps this analysis and appreciates my angle of vision, he will himself be able to tackle the objections which other theorists may direct against my adumbrations, and which he may not find specifically answer-ed in this book." (मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : पुनःस्थापना पृ. ९४)

मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र "आकारमानाचे परिमाण वापरून साहित्याचे मूल्यमापन करतांना दिसते. त्यामुळे दवबिंदू व गंगौघ यांचे सौंदर्य समजून त्यातील तरतमभाव समजू शकत नाही. मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र कलेतील गुणवत्ता व महात्मता समजण्यास असमर्थ आहे असे कुसुमावती म्हणतात : दवबिंदू आणि गंगौघ यांची मानवी भावनांच्या उस्फूर्तीच्या दृष्टीने तुलना करू लागल्यावर आणखी गुंतागुंत निर्माण होते. गंगेशी निगडीत असलेल्या युगायुगांच्या भावनांचे संस्कार गंगौघाच्या केवळ निर्देशानेही मनात उभे राहतात. त्यांच्या मापनाला मूल्य वापरता येत नाही. निसर्गसौंदर्याच्या जाणिवेतही हे प्रश्न उद्भवतात. मग मानवी मनातील सर्व संचिताशी जिचा अविभाज्य संबंध असतो अशा साहित्यकृतीच्या गुणवत्तेचे विश्लेषण आणि मापन करतांना सौंदर्य हे मूल्य आवश्यक असले तरी एकमेव व अंतिम मानून चालणार नाही, साहित्याची कलात्मकता कशामध्ये आहे याचाही विचार समीक्षेच्या कार्यात आवश्यक ठरतो. येथेच जीवनमूल्यांचा संबंध येतो. सौंदर्यशास्त्रीय मूल्यांचा अपुरेपणा इथे जाणवतो. साहित्यशास्त्र व सौंदर्यशास्त्र यांचे मार्ग येथे वेगळे होतात." (पासंग पृ. ९६)

मर्ढेकरांच्या लयतत्त्वाद्वारे निर्माण होणाऱ्या घाटाचे विश्लेषण डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी सम्यकदृष्टीने केलेले आहे. मर्ढेकरी सौंदर्यविचाराचे घाटतत्त्व, केवळ आकारमान, दृक्संवेदनेशी किंवा फक्त संवेदनविश्वाशी निगडीत नसून ते वाङ्मयकलेतील एकजिनसी, एकात्म संबंधाच्या संबंधावर म्हणजे लयतत्त्वार आधारलेले असून, लयाला केंद्र प्राप्त झाले म्हणजे भावानुभूतीतील घटकातून घाट निर्माण होत असतो. या विवेचनानुसार कुसुमावती म्हणतात त्याप्रमाणे मर्ढेकरांचे घाटतत्त्व-सौंदर्यसंबोध वाङ्मयकृतीच्या संदर्भात मूल्यमापन करायला अपुरे पडते, असे म्हणता येणार नाही असे द. भि. चे प्रतिपादन आहे ते अधिक समर्पक वाटते. कुसुमावतींनी 'मर्ढेकरांची महात्मता' हा निबंध जाणीवपूर्वक सूक्ष्मदृष्टीने वाचला असता तर वाङ्मयकृतीला केवलमूल्यामुळे-सौंदर्य-संबोधामुळे वैश्विकता, नवीनता, मौलिकता व महात्मता प्राप्त होते, हे त्यांना आकळले असते. कुसुमावती म्हणतात "सौंदर्य हे जीवनमूल्य आहे. सौंदर्य आणि जीवनमूल्ये यांच्यामध्ये मूलतः नसलेला विरोध आपल्या विचारसरणीने निर्माण करून मग उलट उपयुक्ततावादाने झपाटलेल्या आजच्या जीवनात सौंदर्याला स्थान नाही असा दावा करणे अवास्तव आहे. पहिल्याच पायरीवर स्थिर होणे सौंदर्यशास्त्राला संमत असेल परंतु समीक्षेला नाही." (पासंग पृ. ९७)

'वाङ्मयीन महात्मता' या लेखात साहित्यातील भावानुभूतीत ज्ञानात्मक आणि भावनात्मक घटक असतात व त्यामुळे कलाकृतीला संघटन-तत्त्वामुळे महात्मता प्राप्त होते, असे मर्ढेकरांनी विस्तृत विवेचन केलेले आहे. जीवनमूल्य आणि सौंदर्यमूल्य यामध्ये मर्ढेकर मूलतः विरोध करीत नाहीत. उलट मराठी वाङ्मयाच्या हिणकसपणाचे कारण मर्ढेकरांनी केवळ इंग्रजी भाषेवर

ते पोसले गेल्यामुळे निष्कृष्ट होत आहे. आवर्तात सापडले आहे असे म्हटलेले आहे. तसेच जीवनानुभव क्षेत्राचा संकुचितपणा जाऊन जीवनानुभवाचे अपुरे आकलन व तादात्म्यहीन परीक्षण हेच मराठी वाङ्मयाच्या हिण-कसपणाचे कारण आहे, असे प्रतिपादन केलेले आहे. मर्ढेकरांच्या मते अनुभवाच्या व्यापकतेवर किंवा विस्तृत-पणावर नव्हे, तर त्याच्या सजीव तीव्रतेवर वाङ्मयाचा दर्जा अवलंबून असतो. विचारांची व भावनांची सखोलताच वाङ्मयीन यशाची किल्ली आहे, हे मर्ढेकरांचे विवेचन पाहिले की जीवशास्त्रीय भावनाप्रतीती शक्ती लयनिष्ठ संघटना निर्मितीशक्तीचे अप्रत्यक्षपणे कार्य करीत लयबंधात-घाटात परिवर्तित होते; हे मर्ढेकरावरील द. भि. चे विवेचन पटायला लागते. जीवनातील विसंवाद पाहून कलावंताला साहित्य-निर्मितीची स्फूर्ती होते. लेखकाच्या अंतःकरणातील भावना-संगती–सौंदर्याची विश्वरचना सौंदर्यसंगतीशी अधिकाधिक सम्यकतेने सांगड घालणे यातच या महात्मतेचा प्रकर्ष आहे. ही संगती सौंदर्यतत्त्वानुरोधाने – केवलमूल्यातून-लयबंधातून म्हणजेच घाटाच्या केंद्रातून भावानुभूतीच्या परीघापर्यंत विस्तारित गेली म्हणजे मौलिक साहित्य निर्माण होते असे जर मर्ढेकर सांगतात तर सौंदर्यमूल्य व जीवनमूल्ये ते विरोधी समजत होते असे कुसुमावतींना का वाटावे? "संकुचित कलाविचारातून उद्भवलेली निर्मिती खुरटी, उथळ, यांत्रिक आणि कृत्रिम बनणे अपरिहार्य असते. सौंदर्यवादातून केवळ कणस्वरूपी निर्मितीच संभवते. केवळ सौंदर्यवादी समीक्षा ही यांत्रिक बनते. लयीचे आणि प्रतिमांचे साहचर्य शोधित बसते." (पासंग पृ. १२५) या कुसुमावतींच्या स्पष्टीकरणावर द. भि. चे विवेचन मार्मिक स्वरूपाचे आहे. मर्ढेकरी कलाविचारांना अंतर्मुख होऊन लेखकांनी लिहिण्यास आरंभ केला. अनुभवांची विस्तृतता नव्हे तर प्रतीती अंतर्निष्ठ असणारे जी. ए., गंगाधर गाडगीळ, माधव आचवल, म. म. देशपांडे, चित्रे, अरुण कोलटकर, इंदिरा सन्त, प्रभा गणोरकर व वसन्त डहाके इ. प्रभृतींची सहज उदाहरणे देता येतील. मर्ढेकरांच्या सौंदर्यवादी समीक्षेचे स्वरूप लयाचे पद्यबंध शोधणारे व प्रतिमांचे साहचर्य शोधण्यापुरते मर्यादित स्वरूपाचे नाही. 'खेड्यातील रात्र' या बालकवींच्या कवितेचे विश्लेषण वाङ्मयकृतीत लय कसा असतो, हे दाखवण्यापुरते मर्यादित असून ती समग्र साहित्याचे मूल्य-मापन करणारी एकमेव पद्धती आहे असे मर्ढेकरांना अभिप्रेत नाही. कारण आपण वाङ्मयाच्या क्षेत्रात कांट, क्रोचे, वाल्टर पेटर, रॉजर फ्राय व बेलप्रमाणे एक मोडकीतोडकी उपपत्ती मांडीत आहोत व उपपत्ती म्हणूनच तिच्याकडे पहावे, असे मर्ढेकरांनी नमूद करून ठेवलेले आहे. मर्ढेकरांच्या या सौंदर्यशास्त्रीय उपपत्तीमुळे सर्व कलांचा एकमेव निकष ठरला. कलाकृती, रसिक व कलावंत या कलानिर्मितीतील व आस्वादातील घटकाकडे आपण नव्याने एकात्मपणे--लयबंधातून–घाटतत्त्वातून पहायला लागलो.

मर्ढेकरांच्या या उपपत्तीने मराठी रसिकांची कलेची जाण सूक्ष्म केली. मराठी कवितेच्या क्षेत्रात आपल्या प्रातिभशक्तीने एक नवे युग सुरू करणाऱ्या कवीने साहित्यक्षेत्रात नवा सौंदर्यविचार मांडून मे. पुं. रेगे, प्रभाकर पाध्ये, रा. भा. पाटणकर, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, हातकणंगलेकर, डॉ. सुरेंद्र बारलिंगे व कुसुमावती देशपांडे यांच्यासारख्या श्रेष्ठ सर्जनशील कलावतांना सौंदर्यविचार लिहिण्याची प्रेरणा दिली, हे मर्ढेकरांचे सौंदर्यविचाराचे केंद्र महत्त्वपूर्ण आहे म्हणूनच. मर्ढेकरांचा सौंदर्यविचार असा कलेचा लयबंधाचा–घाटाचा जीवनवादी विचारच आहे. तो केवलमूल्यातून आला म्हणून यांत्रिक ठरत नाही. जीवशास्त्रीय सौंदर्यप्रतीती ही कलाकृतीत लयबंधातून-पद्यबंधातून व्यक्त होते व त्याचा आस्वाद आपण वस्तुनिष्ठपणे कलाकृतीच्या लयबंधातून आस्वादू शकतो हे मर्ढेकरांचे मूलगामी प्रतिपादन 'द. भि.'नी सविस्तरपणे 'मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : पुनःस्थापना' या ग्रंथात मांडले आहे.



अनुक्रमणिका

आधुनिकता व उत्तर–आधुनिकता

प्रा. अशोक जोशी

विसाव्या शतकाचा पूर्वार्ध हा आधुनिकतेचा टप्पा, तर उत्तरार्ध उत्तर–आधुनिकतेचा टप्पा असे ढोबळ–मानाने म्हणता येईल. तेव्हा आता या संकल्पनांची व्यापक सामाजिक-सांस्कृतिक पातळीवरील वैशिष्ट्ये, त्याचप्रमाणे विशेषतः साहित्य आणि कला यांच्या संदर्भातील, म्हणजेच सौंदर्यशास्त्रीय क्षेत्रातील, त्यांचे अर्थ आपण विचारात घेणार आहोत.

२.१ पूर्व–आधुनिक, आधुनिक आणि उत्तर–आधुनिक

मराठीमध्ये 'आधुनिक' हा शब्द वापरला जातो, परंतु त्याच्यामागे असणारा मूळ संस्कृत 'अधुना' हा शब्द मात्र गायब झालेला आहे. 'अधुना' म्हणजे आता, हल्ली, आताच्या काळी, या क्षणी; तेव्हा आधुनिक म्हणजे आताचे, हल्लीचे, या क्षणाचे. यामागे अर्थातच काल-परिमाणाची चौकट आहे. आधुनिक नसणे म्हणजे आताचे नसणे, आधीचे किंवा मागचे असणे. आधीचे म्हणजे नक्की काय? असे म्हणता येईल की कालौघामध्ये क्षण हे एकामागून एक येत असतात. 'आता'च्या क्षणी 'आधी'च्याचे किंवा 'मागच्या'चे किंवा 'होऊन गेलेल्या'चे स्मरण केले किंवा त्याची एक कल्पना केली की हा आधीचा, गेलेला क्षण पुन्हा निर्माण होतो. आधीच्यामध्ये किंवा मागच्यामध्ये एक सातत्य आहे अशी कल्पना केली की त्याला परंपरा म्हणतात. तेव्हा आधुनिकाचे स्पष्टीकरण करायचे तर परंपरेची कल्पना आपोआपच विरोधासाठी आणावी लागते; म्हणजेच येथे आधुनिक–पूर्व किंवा पूर्व–आधुनिक ही कल्पना आणावी लागते. तेव्हा वस्तुतः आपल्याला एक तिहेरी भेद करणे आवश्यक आहे : पूर्व–आधुनिक, आधुनिक आणि उत्तर-आधुनिक.

पूर्व–आधुनिक, आधुनिक आणि उत्तर–आधुनिक हे पाश्चात्त्य जगाच्या इतिहासातील तीन कालखंड आहेत, आणि त्यांची स्वतःची वैशिष्ट्ये आहेत. ज्ञानमीमांसेच्या आणि चिन्हमीमांसेच्या दृष्टिकोणातून विचार केला तर त्यांना ज्ञानव्यवस्था किंवा सांस्कृतिक भेदव्यवस्था (cognitive/cultural orders) मानता येते. ज्ञान, वास्तव आणि ज्ञातृगतता (subjectivity/agency) यांची घडण या प्रत्येक व्यवस्थेमध्ये वेगळी कल्पिलेली असते, असे म्हणता येईल. आपण त्यांची वैशिष्ट्ये अगदी थोडक्यात मांडू आणि नंतर आधुनिकवाद आणि उत्तर-आधुनिकवाद यांच्याविषयी अधिक विस्ताराने चर्चा करू.

पूर्व–आधुनिक व्यवस्थेमध्ये मानवी आणि दैवी असा भेद असतो. अंतिम वास्तव किंवा सत्य हे दैवी पातळीवर स्वायत्तपणे अस्तित्वात असते; मानवी अस्तित्व, मानवी बुद्धी याही गोष्टी दैवी वास्तवाचेच आंशिक आविष्कार असतात. अंतिम वास्तव हे मानवाच्या अस्तित्वापलीकडे व त्यामुळे प्रायः त्याच्या आकलनापलीकडचेही असते. मानवाच्या विशिष्ट सांस्कृतिक चिन्हव्यवस्थांमधून (उदा. संस्कृत, लॅटिन, हिब्रू यांसारख्या देवभाषांमधून) ते आपोआप, नैसर्गिकपणे व्यक्त होत असते. मानवी ज्ञात्याला त्याचे ज्ञान साक्षात्काराच्या रूपाने होत असते. उदा. पवित्र ग्रंथांतून दैवी अस्तित्वाचे व दैवी मूल्यव्यवस्थेचे ज्ञान ग्रंथित झालेले असते; या ग्रंथांच्या परिशीलनाने ते ज्ञान मानवी ज्ञात्याला उघड होत असते. हे पवित्र ग्रंथ आणि त्यांत ग्रंथित झालेले वास्तव व मूल्ये, या दोन्ही गोष्टी मानवनिर्मित नसतात, त्या अपौरुषेय असतात, ही जाणीव पूर्व–आधुनिक जाणीव आहे. मानवाच्या अस्तित्वाच्या पातळीवर जे घडते ते दैवी पूर्व–योजनेनुसारच घडत असते. इतिहास हा दैवी पूर्व–योजनेनुसारच घडतो; त्याचे केवळ आंशिक आकलन मानवाला होऊ शकते, व ते भाषिक इतिहासकथनांमधून व्यक्त होत असते.

आधुनिक व्यवस्थेमध्ये, म्हणजे प्रबोधनातून निर्माण झालेल्या व्यवस्थेमध्ये, स्वायत्त वास्तव (thing-in-itself) याविषयी साशंकता असते. उदा. दैवी अस्तित्व हे मानवाच्या मनाने निर्माण केलेले आहे, पावित्र्य हे

सुद्धा एक मनोनिर्मित मूल्य आहे, आणि दैवी म्हणून मानले गेलेले ग्रंथ हे पौरुषेय ग्रंथच आहेत, ते मानवाने विशिष्ट परिस्थितीमध्ये, काही विशिष्ट गरजा भागविण्यासाठी वा उद्दिष्टे साध्य करण्यासाठी रचलेले असतात, ही 'मानवसापेक्षवादी' किंवा 'मानववादी' (humanist) जाणीव खास आधुनिक जाणीव आहे. परंतु एका दृष्टीने वास्तव हे मनोनिर्मित असले तरी त्याला एक वस्तुनिष्ठता असते. उदाहरणार्थ, निसर्ग हा वस्तुनिष्ठपणे अस्तित्वात असतो, निसर्गनियम हे वस्तुनिष्ठपणे अस्तित्वात असतात, विविध सामान्य संकल्पनांच्या, कोटींच्या व सिद्धान्तांच्या साहाय्याने मानवी मन हे या वस्तुनिष्ठ वास्तवाविषयी ज्ञान मिळवू शकते, व ते समाजसापेक्ष वा संस्कृतिसापेक्ष नसते. मूल्यभाव हा मानवी मनाचा एक अंगभूत गुणधर्मच असतो. मूल्ये (उदा. नैतिक मूल्ये व सौंदर्यमूल्ये) हीसुद्धा वस्तुनिष्ठ नसली तरी सार्वत्रिक असतात. मूल्यविधानांचे दावे हे सार्वत्रिक असतात, कारण मानवी मनाच्या मूल्यभावात्मक शक्ती सर्व मानवांमध्ये सारख्याच असतात. उदा. कांटच्या मते सौंदर्यानुभव ग्रंथित करणाऱ्या सौंदर्यवाचक विधानाला ज्ञातृगत सार्वत्रिकता (subjective universality) असते.[१] भाषिक चिन्हे ही मनोनिर्मित वास्तव ग्रथित करीत असतात. वास्तवाची घडण चिन्हांमधून, चिन्हांच्यां रचनेमधून प्रतिबिंबित होत असते. इतिहासाला तथ्यांच्या पातळीवरची वस्तुनिष्ठता असते, परंतु या तथ्यांचा अर्थ लावण्याची प्रक्रिया ही मनोनिष्ठ असते.

उत्तर–आधुनिक विचारव्यूहामध्ये वास्तव आणि त्याविषयीचे विधान किंवा त्याचे चिन्हांकन यांत भेद केला जात नाही. कारण वास्तवाचे ज्ञान मानवाला चिन्हांकनाच्या प्रक्रियेशिवाय होऊच शकत नाही. चिन्हगत वास्तवापलीकडे काही वास्तव असते, असे म्हणण्याला काहीच आधार नसतो. चिन्हे ही वास्तवाला प्रतिबिंबित करीत नसतात. कोणत्याही चिन्हांकनाच्या मागे वा त्याच्या मुळाशी स्वायत्त असे वास्तव नसतेच; वास्तव हे चिन्हांकितच असते. तेव्हा वास्तव हे मानवाने चिन्हव्यवस्थांच्या द्वारे निर्माण केलेली चिन्हांकने किंवा प्रतिरूपणे किंवा आभासमय प्रतिमाच असतात. ती कशाची तरी चिन्हांकने वा प्रतिरूपणे असतात, असे नव्हे. त्यांना मूळ वा आधारभूत असे काही नसते. उदाहरणार्थ, इतिहास हा स्वायत्त, वस्तुनिष्ठ असे वास्तव नसून विशिष्ट प्रकारच्या चिन्हांकनामधून, म्हणजेच इतिहासकथनामधून, लेखनामधून, संहितांमधून, संभाषितांमधून निर्माण झालेली चिन्हांकने असतात. ही चिन्हांकने, प्रतिरूपणे वा आभास सत्य किंवा असत्य असण्याचा प्रश्नच उद्‌भवत नाही. त्यांची निर्मिती होताना आणि त्यांचे ग्रहण होताना ती किती वेधक आहेत, किती परिणामकारक आहेत, एवढेच प्रश्न प्रस्तुत ठरतात. सत्यासत्यतेच्या मूल्याप्रमाणेच नैतिक व सौंदर्यशास्त्रीय मूल्ये हीसुद्धा अशीच वास्तवाचा आधार नसणारी आभासमय चिन्हांकने असतात. त्यांना वस्तुनिष्ठ, स्वायत्त, साध्यरूप असे अस्तित्व असत नाही.

२.२ आधुनिकता आणि आधुनिकवाद

'आधुनिक' आणि 'आधुनिकता' या संज्ञा फार व्यापक अर्थाने जशा वापरल्या जातात तशाच काहीशा संकुचित अर्थानेही त्यांचा वापर होतो. उदाहरणार्थ, कलेच्या संदर्भात आधुनिक साहित्य म्हणजे विसाव्या शतकामध्ये पहिल्या महायुद्धाच्या आसपास व त्यानंतर निर्माण झालेले साहित्य, असे म्हणता येते. त्यामध्ये प्रामुख्याने एकोणिसाव्या शतकातील स्वच्छंदतावादी प्रवृत्तींच्या विरोधी अशा 'आधुनिकवादी' प्रवृत्ती आढळतात, असे मानले जाते. उलट व्यापक सामाजिक व सांस्कृतिक संदर्भाचा विचार केला तर 'आधुनिकता' ही पाश्चात्त्य संस्कृतीची व इतिहासाची एक स्थिती वा आस्था आहे, असेही म्हणता येते. आधुनिकतेची आर्थिक, राजकीय आणि सामाजिक वैशिष्ट्ये पुढीलप्रमाणे सांगता येतील[२] :

१. विवेकशक्तीच्या आधारे नव्या ज्ञानाचा–म्हणजेच विज्ञानाचा व तंत्रज्ञानाचा–विकास;

२. भांडवलशाहीची अर्थव्यवस्था आणि औद्योगिकरणाच्या व शहरीकरणाच्या प्रक्रिया;

३. या प्रक्रियांमधून उदयाला आलेला मध्यम वर्ग;

४. लोकशाहीच्या तत्त्वांवर आधारलेली शासनव्यवस्था व तिला आधारभूत असणाऱ्या नोकरशाहीचा उदय;

५. प्रस्थापित धार्मिक व्यवस्थेचा ऱ्हास, आणि दैवकेंद्री विचारसरणीच्या जागी निधर्मी मानववादी व मानवकेंद्री विचारसरणीची प्रतिष्ठापना;

६. मानवी विवेकाला केंद्रस्थानी ठेवणारी प्रबोधनाची चळवळ;

७. व्यक्तिवाद.

वर उल्लेखिलेल्या प्रक्रियांमुळे पाश्चात्त्य जीवनामध्ये व संस्कृतीमध्ये अनेक परस्परविरोधी प्रवाह निर्माण झाले. एका बाजूला नव्या विज्ञानामुळे व तंत्रज्ञानामुळे मानवी जीवनात एक नवे साहस, नवी ताकद, नवा जोम निर्माण झाला, तंत्रज्ञानामुळे सुबत्ता आली, आर्थिक, सामाजिक व सांस्कृतिक विकासाची अनेक चिन्हे दिसू लागली, यात शंकाच नाही. परंतु त्याचबरोबर आपल्यापाशी ज्या ज्या परंपरा आहेत, जे जे संचित आहे, त्या साऱ्याचा नाश होणार ही भीतिदायक जाणीवही निर्माण झाली. पारंपरिक ज्ञानाविषयी आणि मूल्यांविषयी साशंकता निर्माण झाली. किंबहुना आधुनिक विज्ञानामुळे, त्यातून निर्माण झालेल्या तंत्रज्ञानामुळे, तसेच उपयुक्ततावादी विचारसरणीमुळे, आणि नव्या धर्मनिरपेक्ष, मानवकेंद्री व मानववादी मूल्यव्यवस्थेमुळे पारंपरिक ज्ञानव्यवस्थांना आणि मूल्यव्यवस्थांना नकारच मिळाला. शहरी बाजारपेठांवर आधारलेल्या नव्या 'खुल्या' आर्थिक व्यवस्थेमुळे शेतकऱ्यांना आणि कामगारांना नवजीवनच प्राप्त झाले. मार्शल बर्मन या लेखकाने कार्ल मार्क्सचे शब्द वापरून आधुनिकतेच्या सकारात्मक जाणिवांचे स्पष्टीकरण देणाऱ्या आपल्या पुस्तकाचे शीर्षकच *All that is Solid Melts into Air* असे ठेवले आहे.

मात्र नेमक्या याच घटकांमुळे व प्रक्रियांमुळे पारंपरिक जीवनव्यवस्थेला जबर धक्के बसणे, व त्यामुळे पाश्चात्त्य जीवनामध्ये व संस्कृतीमध्ये एक प्रकारची अस्थिरता आणि दुभंगलेपण निर्माण होणे साहजिकच होते. जीवन हे अस्थिर, सतत बदलणारे, प्रवाहाच्या स्वरूपाचे, तुकड्यातुकड्यांनी बनलेले आणि विरोधाभासांनी युक्त आहे; वास्तव हे बुद्धिगम्य नसून व्यक्तिनिष्ठ, मनोनिष्ठ, अंतर्गत, सापेक्ष स्वरूपाचे आहे; अशा स्वरूपाच्या जाणिवा त्यातून निर्माण झाल्या. केवळ बाह्य वा ऐहिक जीवनाविषयीच नव्हे, तर अंतर्गत, मानसिक जीवना-विषयीच्या किंवा 'स्व' विषयीच्या या जाणिवा होत्या. यातून स्वचे, ज्ञातृगततेचे विघटन होऊ लागले. पहिल्या महायुद्धाच्या अनुभवामुळे या विघटनाच्या प्रक्रियेला अधिक वेग आला. या विघटनाचा कलेत जो आविष्कार झाला त्यालाच 'आधुनिकवाद' (modernism) असे सर्वसामान्यपणे म्हटले जाते. १९२२ मध्ये एलियटची 'The Waste Land' ही दीर्घ कविता प्रसिद्ध झाली, त्याचप्रमाणे जॉइसची यूलिसीझ ही कादंबरीही प्रसिद्ध झाली.

१९१०-३० हा पाश्चात्त्य साहित्य व कला यांच्या परंपरेतील आधुनिकवादी प्रणालीचा उत्कर्षकाळ (high modernism) मानला जातो. एलियट, जॉइस, पाउंड, व्हर्जिनिया वुल्फ हे इंग्लिश लेखक, तसेच प्रूस्ट, मलार्मे, काफ्का, रिल्के, पिरांदेलो हे युरोपीय लेखक आधुनिकवादी साहित्याचे प्रवर्तक म्हटले जातात. आधुनिक जीवनाच्या विविध पैलूंकडे आधुनिकवादी साहित्य संशयाने किंवा तुच्छतेने पाहते, उदाहरणार्थ, बहुजनांची जी संस्कृती (mass culture) आधुनिक काळात निर्माण झाली तिच्याकडे आधुनिकवादी साहित्य तुच्छतेने पाहते. त्यामुळे आधुनिकतेची स्थिती आणि कलेतील आधुनिकवाद यांच्यामध्ये एक प्रकारचे विरोधाचे नाते आहे.

प्रचलित कलात्मक संकेतांची प्रचंड मोडतोड आधुनिकवादी साहित्यात झाली. एलियटची 'The Waste Land ही दीर्घ कविता आणि जॉइसची यूलिसीझ या दोहोंमध्ये आधुनिक जीवनाकडे तिरकस, व्यंगात्म नजरेने पाहिलेले आहे. दोहोंत प्रचलित काव्यात्म आणि कथनात्म संकेतांची प्रचंड मोडतोड आहे. दोन्ही कलाकृती संदर्भसंपृक्त (allusive) आहेत, पाश्चात्त्य साहित्य परंपरांचा, त्यांच्यातल्या विषयसूत्रांचा, प्रतिमा-प्रतिकांचा वापर या दोन्ही कलाकृतींमध्ये केलेला आहे. या कलाकृती बहुजनांच्या वाचनासाठी नसून अभिजनांसाठीच (elitist) आहेत. वास्तववाद, वस्तुनिष्ठ चित्रण, अनुकरण, प्रतिबिंबवाद यांना नकार देऊन व्यक्ति-निष्ठ, मनोनिष्ठ वास्तवाला कलेमध्ये साकार करणे, 'वास्तव' उजळून टाकणे, हे आधुनिकवादी साहित्याचे मुख्य उद्दिष्ट होते.

आधुनिकवादाची काही मुख्य वैशिष्ट्ये सांगता आली तरी त्याचे एकसत्त्वीकरण करण्याचा प्रयत्न मात्र फारसा यशस्वी ठरणारा नाही. आधुनिकतेच्या वेगवेगळ्या पैलूंना नकार देताना अनेक प्रकारचे अंतर्विरोध आधुनिकवादामध्ये निर्माण झाले. उदाहरणार्थ, पारंपरिक कलात्मक संकेतव्यवस्थांना मोडीत काढून सतत नवे, साहसी प्रयोग, विशेषतः रूपाच्या वा घाटाच्या पातळीवर करीत राहणे,

हे कलेतील आधुनिकवादाचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. परंतु रूपाच्या पातळीवरील या प्रयोगशीलतेबरोबरच राजकीय वा सामाजिक पातळीवर सनातनी दृष्टिकोण हेसुद्धा आधुनिकवादामध्ये आढळतात. एलियट आणि पाउंड हे आधुनिकवादाचे जनक राजकीय आणि सामाजिक दृष्टिकोणांच्या बाबतीत सनातनी भूमिका बाळगणारे होते.

साधारण १९६० नंतरच्या काळात विकसित पाश्चात्त्य समाजामध्ये असे काही बदल घडून आले की कला व विद्याशाखा यांतील आधुनिकता संपली की काय असा संशय येऊ लागला. आधुनिकतेच्या खास लक्षणांचा लोप झालेलाच दिसू लागला. येथेच उत्तर–आधुनिकतेचा किंवा उत्तर–आधुनिक स्थितीचा प्रारंभ झाला, असे काही विचारवंतांचे म्हणणे आहे. यांनाच उत्तर–आधुनिकवादी विचारवंत म्हणण्यात येते. मात्र, आधुनिकतेचा लोप होण्याविषयी मतभेदही आहेत. उदाहरणार्थ, युर्गन हाबरमास याच्यासारख्या विचारवंताने या संदर्भात अशी भूमिका घेतलेली आहे की आधुनिकतेच्या विविध पैलूंमध्येच अंतर्विरोध असल्याने आधुनिकतेचा प्रकल्प पूर्ण होऊच शकला नाही, व त्यामुळे आधुनिकता संपली असे म्हणणे रास्त ठरणार नाही; परंतु आधुनिकतेच्या प्रमुख वैशिष्ट्यांना नकार न देता–म्हणजेच उत्तर-आधुनिकवादी न बनता–हा प्रकल्प पूर्णत्वाकडे नेता येणे शक्य आहे. परंतु हाबरमास हा अल्पमतात गेलेला विचारवंत आहे. पाश्चात्त्य बौद्धिक विश्वाचा एकूण विचार केला तर सर्वत्र उत्तर–आधुनिकवादाचाच प्रभाव अनेक विद्याशाखांच्या अध्ययन–अध्यापनावर आणि त्यांत चाललेल्या संशोधनावर दिसून येतो. तेव्हा उत्तर–आधुनिक स्थिती वा अवस्था आणि उत्तर–आधुनिकवाद ही भूमिका, या दोहोंचा विचार आता आपण करू.

२.३ उत्तर-आधुनिक अवस्थेची काही चिन्हे

आधुनिकता आणि उत्तर–आधुनिकता या पाश्चात्त्य संस्कृतीच्या दोन अवस्था आहेत, हे अनेक विचारवंतांनी मांडलेले आहे. उत्तर–आधुनिकतेची स्थिती साधारण १९६० नंतर निर्माण झाली. आधुनिकतेच्या काही पैलूंकडे आधुनिकवाद साशंकतेने पाहात होता, हे आपण पाहिले आहे. हीच प्रक्रिया अधिक नेटाने चालवली की आधुनिकवाद संपतो आणि उत्तर–आधुनिकवाद सुरू होतो; आधुनिकवादामध्ये अनुस्यूत असणाऱ्या तत्त्वांचीच तार्किक परिणती म्हणजे उत्तर–आधुनिकवाद, असे विश्लेषण काहींनी केले आहे. पारंपरिक (म्हणजे पूर्व-आधुनिक) ज्ञानमीमांसेमध्ये ज्ञाता आणि वस्तू असे ज्ञानप्रक्रियेचे घटक गृहीत धरलेले होते. त्यांपैकी वस्तुरूपाचे विघटन आधुनिकवादामध्ये झाले, असे म्हणता येईल. उत्तर–आधुनिकवादामध्ये त्याही पुढची अवस्था गाठली जाते; येथे केवळ वस्तुरूपाचे, वस्तुगततेचे विघटन होत नसून ज्ञातृगततेचे, सुसंगत अशा ज्ञात्याचे, कर्त्याचेही (subject, agency) विघटन होते.

कलांचा विचार करता रॉबर्ट व्हेंच्युरी या वास्तुशास्त्रज्ञाने Learning from Las Vegas या ग्रंथामध्ये उत्तुंग वास्तुशास्त्रीय आधुनिकतेच्या विरोधात नव्या वास्तुशास्त्रीय शैलीचा पुरस्कार करताना जी तत्त्वे मांडली होती ती उत्तर–आधुनिक कलात्मक तत्त्वे होती : १) परिसराचा संदर्भ लक्षात घेऊन आणि स्थानिक शैलींचा वापर करून स्थानिक लोकगटांच्या गरजा भागतील अशा वास्तू उभारणे; २) बहुविधतेचे तत्त्व मूलभूत तत्त्व म्हणून स्वीकारणे आणि त्यामुळे शैलींची बहुविधता आणि त्यांची सरमिसळ, हे तत्त्व स्वीकारणे; ३) आधुनिकवादी शैलीमधून निर्माण झालेल्या उत्तुंग वास्तूंचा वापर इतर खुज्या स्थानिक वास्तूंबरोबर करून आधुनिकवादी शैलीला एक 'शिळा विनोद' म्हणून स्थान देणे.

तेव्हा, कलेतील आधुनिकवाद हा अभिजनवादी होता, कलेची स्वायत्तता जपणारा होता, आणि अत्यंत गुंतागुंतीच्या कलात्मक तंत्रांमधून गुंतागुंतीचे आधुनिक वास्तव साकार करू पाहणारा होता. जीवनातील मूल्यभाव नष्ट होण्यावर एक उतारा म्हणून किंवा त्याची जागा घेऊ शकेल असे मूल्य म्हणून कलेकडे पाहण्याची प्रवृत्ती आधुनिकवादामध्ये आहे. कांटने सौंदर्यानुभवाच्या स्वायत्ततेविषयीची मांडलेली भूमिका ही आधुनिक भूमिका होती. टी. एस्. एलियट याने आधुनिक वैराण संस्कृतीचे चित्रण 'दि वेस्ट लँड' या कवितेत केलेले असले तरी जीवनातील वैराणतेवर, अराजकावर, अर्थहीनतेवर, रूपहीनतेवर कला हा एक उतारा असतो असा दृष्टिकोण या चित्रणामागे होता. 'युलिसीझ, ऑर्डर अँड मिथ' या लेखात

एलियटने कलेचे वर्णन पुढीलप्रमाणे केले आहे : "a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history." (Eliot, 1975 : 177).

उत्तर–आधुनिकवाद हा या प्रकारचा अभिजनवाद आणि अभिजातवाद यांच्या विरोधी आहे, देशीवादी किंवा स्थानमाहात्म्यवादी आहे, लोकगटांच्या सहभागावर आधारलेला आहे; कला, सौंदर्य, साहित्य यांच्या स्वायत्ततेला आव्हान देणारा आहे, आणि मुख्य म्हणजे कला आणि वास्तव यांच्यातल्या सीमारेषा पुसून टाकू पाहणारा आहे. वास्तव हे एक अराजक असते, आणि कला त्याला आकार वा रूप देऊ पाहात असते, त्याला दुरुस्त करू पाहात असते, व त्यातूनच कलेला अर्थ, वैधता प्राप्त होतात, हे त्यांना मान्य नाही. वास्तव हे विस्कळीत असते आणि ते दुरुस्तीपलीकडचे असते; आणि त्याविषयी खेद न बाळगता उलट त्याच्या या रूपहीनतेचा गौरव उत्तर–आधुनिकवाद करू पाहतो.

उत्तर–आधुनिकवाद निर्माण होण्यासाठी उत्तर–आधुनिक अवस्था वा स्थिती आवश्यक होती. आधुनिकवादाच्या काही पैलूंमधूनच ही स्थिती निर्माण झालेली होती. १९६० नंतरच्या दशकात आधुनिकवादामध्ये असणारे अंतर्विरोध स्पष्ट होऊन आधुनिकतेची अवस्था आणि आधुनिकवाद संपल्याची जाणीव निर्माण झाली. आधुनिकता ही स्वतःला लोकशाहीवादी म्हणवत असली, आणि स्वातंत्र्य, समता व बंधुभाव या तीन मूल्यांचा उद्घोष तिने केलेला असला, तरी खरे पाहता ती अधिकारशाहीवादी आणि साम्राज्यवादी होती. नाझींनी निर्माण केलेले गॅस–चेंबर्स या आधुनिकतेचा प्रातिनिधिक उत्कर्षबिंदूच होता. गोऱ्या, पुरुषप्रधान, पाश्चात्त्य व्यवस्थांना प्रगतिशील मानून त्या व्यवस्था इतर समाजांवर लादण्यासाठी व त्यांचे शोषण करण्यासाठीच प्रबोधनमूल्यांचा वापर आधुनिकतेने केला, अशी आधुनिकतेची चिकित्सा होऊ लागली. स्टॅलिनचा रशिया आणि हिटलरचा जर्मनी यांनी निर्माण केलेल्या आत्यंतिक जुलुमी स्वरूपाच्या हुकुमशाही राज्यव्यवस्था, दोन जागतिक युद्धे आणि हिरोशिमा व नागासाकी यांच्यावर झालेला अण्वस्त्रांचा प्रयोग, या अनुभवांमधून आधुनिकवादाविषयी संशय निर्माण होणे साहजिकच होते. मानवी स्वातंत्र्य आणि मुक्तीच्या नावाखाली प्रबोधनमूल्ये ही सार्वत्रिक जुलूम-जबरदस्ती करू पाहतात, असा संशय बळावू लागला.

'फ्रँकफर्ट प्रणाली' किंवा 'क्रिटिकल थिअरी' या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या सिद्धान्ताचा विचार येथे करायला हवा कारण या प्रणालीच्या सैद्धान्तिकांनी केलेले आधुनिकतेचे विश्लेषण आधुनिकतेला आणि त्याच्या प्रबोधनात्मक पायाला सुरुंग लावणारे आहे, आणि उत्तर-आधुनिकतेच्या विश्लेषणाकडे आपल्याला अगदी सहजपणे नेणारे आहे. १९२३ मध्ये जर्मनीतील फ्रँकफर्ट विद्यापीठामध्ये सामाजिक संशोधन संस्था स्थापन झाली. तेथे थिओडोर अडोर्नो, मॅक्स हॉर्कहायमर, लिओ लोवेन्थाल, एरिक फ्रॉम आणि हर्बर्ट मार्क्यूझ ही मंडळी अध्यापन व संशोधन करू लागली. तत्त्वज्ञान, राजकीय, आर्थिक व सामाजिक सिद्धान्तन, सौंदर्यशास्त्र, मनोविश्लेषण अशा विविध क्षेत्रात ही मंडळी संशोधन करीत होती. हिटलरचा उदय होत असताना १९३० च्या सुमाराला ही संस्था न्यूयॉर्कच्या कोलंबिया विद्यापीठामध्ये हालवली गेली, परंतु दुसरे महायुद्ध संपल्यानंतर १९५० मध्ये ती पुन्हा फ्रँकफर्टमध्ये आली. या संस्थेतर्फे निघणाऱ्या Journal of Social Research या नियतकालिकामध्ये वॉल्टर बेंजमिन या समीक्षकानेही आपले लेखन प्रसिद्ध केले. (हाबरमास हा या संस्थेत संशोधन करीत होता आणि प्रारंभी या प्रणालीच्या प्रभावाखाली होता हे खरे, परंतु उदारमतवाद आणि विवेकवाद या प्रबोधनाच्या तत्त्वांचा तो प्रमुख समर्थकही होता. त्याच्या विश्लेषणाची चर्चा पुढे छेदक २.४.३ मध्ये येणारच आहे)

फ्रँकफर्ट प्रणाली मूलतः मार्क्सवादी प्रणालीच होती. मार्क्सचे भांडवलशाहीचे विश्लेषण, मार्क्सवादी विश्लेषणाचा द्वंद्वात्मक गाभा, या गोष्टी फ्रँकफर्ट प्रणालीने स्वीकारल्या. मात्र दोन्ही बाबतीत त्यांनी वेगळा मार्ग चोखाळला. एक म्हणजे 'वर्गकलहा'ची संकल्पना या समीक्षकांनी फारशी वापरली नाही. दुसरे म्हणजे या प्रणालीचा एकूण दृष्टिकोण अत्यंत निराशावादी होता. विशेषतः अडोर्नो आणि हॉकहायमर यांनी केलेले आधुनिक बहुजन संस्कृतीचे आणि प्रसारमाध्यमांवर आधारलेल्या

कलांचे विश्लेषण निराशवादी आहे. त्यांच्या The Dialectic oF Enlightenment (1947/ 1972) या ग्रंथातील विवेचनाचा मथितार्थ असा आहे की प्रबोधनाच्या विवेकशक्तीमागे खरे पाहता अधिकार गाजविण्याचीच प्रवृत्ती होती; विवेकाच्या व विज्ञानाच्या आधारे निसर्गावर अधिकार गाजवताना मानवी जीवनावरही अधिकार गाजवण्याची प्रक्रिया प्रबोधनप्रक्रियेत कळत–नळकत सुरू झाली होती. या ग्रंथामध्ये 'The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception' असा एक विभाग आहे. त्यातील 'सांस्कृतिक उद्योग' ही कल्पना भांडवलशाहीतील संस्कृतीचे भयावह स्वरूप उघड करणारी आहे. भांडवलशाहीमध्ये जी शोषणाची प्रक्रिया चालू असते, तिचेच प्रतिरूप प्रसार–माध्यमांमधून निर्माण होणाऱ्या सांस्कृतिक आविष्कारांमध्ये आढळते. याचे मुख्य कारण म्हणजे आधुनिक समाजातील प्रसार-माध्यमांची मालकी असणाऱ्या कंपन्या, प्रकाशनगृहे, चित्रपट-कंपन्या यांचे हितसंबंध इतर भांडवली उद्योगधंद्यांशी मिळते–जुळतेच असतात. या आर्थिक हितसंबंधा-तून जी बहुजनप्रिय कला (popular art) निर्माण होते,'ती अर्थातच स्थितिशील, 'जैसे थे'वादी असते, आणि तिच्यात व्यक्तीच्या स्वतंत्र अस्तित्वाचा पूर्ण ऱ्हास झालेला असतो. या कलेतील वास्तववाद हा अत्यंत बटबटीत, ढोबळ स्वरूपाचा असतो आणि अखंड रंजन करून आधुनिक जीवनाच्या साचलेपणाची सवय मनाला करून देणे, हे तिचे मुख्य उद्दिष्ट असते. या कलेचे स्वरूप मूलतः जाहिरातवजा व प्रचारकी धाटणीचे असते. या सांस्कृतिक उद्योगामध्ये एका बाजूने कलाकृतींना उपभोग्य वस्तू बनविलेले असते आणि त्यांचे घाऊक उत्पादन चालू असते, तर दुसऱ्या बाजूने श्रोतृवर्गाला या वस्तूंचा उपभोग घेणारे निष्क्रिय असे ग्राहक बनवून त्यांचे शोषण चालू असते.

कला ही ऐतिहासिक दृष्टिने चल असणाऱ्या घटकांची एक संघटना असते, हे फ्रँकफर्ट प्रणालीचे गाभ्याचे प्रमेय होते ('historically changing constellation of aspects' Adorno, 1970: II) पाश्चात्त्य परंपरेमध्ये अठराव्या शतकापर्यंत कलेला सामाजिक कार्यांचा संदर्भ होता; विशिष्ट सामाजिक कार्यसंदर्भातूनच तिचा उदय व विकास झालेला होता. अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात एका विशिष्ट सामाजिक-आर्थिक परिस्थितीमधून बूर्झ्वा किंवा मध्यमवर्गीय समाज उदयाला आला. या समाजाच्या मानसिकतेमध्ये स्वातंत्र्य आणि व्यक्तीवाद ही मूल्ये केंद्रवर्ती होती, आणि या मूल्यांचा परिपाक म्हणजे कलेच्या स्वायत्ततेचे तत्त्व होय. स्वायत्तता वेगवेगळ्या कलांमध्ये वेगवेगळ्या प्रकारे अवतरत असते : साहित्य आणि चित्रकला या कलांना सामाजिक आशयापासून मुक्ती मिळणे जवळपास अशक्य असते, उलट संगीत मात्र पूर्णपणे स्वायत्त राहू शकते आणि स्वतःच्या रूपतत्त्वावर निर्भर असू शकते. परंतु येथेच एक विरोधाभास दडलेला आहे असे अडोर्नो याचे म्हणणे आहे, कारण संगीतकलेची ही रूपनिर्भरता हाच तिचा सामाजिक आशय आहे. बूर्झ्वा समाज हा निसर्गाला आर्थिक नफेखोरीसाठी पुरेपुर वापरत असतो; या शोषणापासून मुक्ती मिळविण्यासाठी एक स्वप्न म्हणजे संगीताची रूपनिर्भरता व स्वायत्तता होय, असे द्वंद्वात्मक विश्लेषण अडोर्नोने Aesthetic Theory (1970/1984) या ग्रंथात मांडलेले आहे.

अडोर्नो आणि हॉकहायमर यांचा निराशवादी दृष्टिकोण मार्क्यूझ याने मात्र स्वीकारला नाही. हिटलरच्या अस्तानंतर फ्रँकफर्टला परत येण्याऐवजी अमेरिकेतील सॅन दियागो येथील कॅलिफोर्निया विद्यापीठातच अध्यापन करणे त्याने पसंत केले आणि अमेरिकेतील भांडवलशाही व्यवस्थेच्या विश्लेषणाकडे त्याने विशेष लक्ष दिले. त्याचे म्हणणे असे होते की विद्यार्थी आणि इतर काही सामाजिक गटांनी केलेल्या निषेधात्मक चळवळींच्या माध्यमातून भांडवलशाहीची समाजव्यवस्था उलथून टाकणे शक्य आहे. भांडवलशाहीला पर्यायी ठरू शकणारी एक नवी सामाजिक–राजकीय व्यवस्था उदयाला येण्याच्या प्रक्रियेमध्ये कलेलाही एक सकारात्मक कार्य असते; त्यासाठी कलेला उपभोग्य वस्तू बनविणाऱ्या प्रवृत्तीला नकार देणाऱ्या कलाकृती निर्माण व्हायला हव्यात. घाऊक उत्पादनाच्या तंत्रांपासून या कलाकृती मुक्त असतील,परंतु तरीही अंतर्गत रूपतत्त्वाने त्या बांधलेल्याही असतील, अशी कल्पना त्याने मांडली (Marcuse 1998).

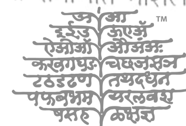
विकसित, आधुनिक मानल्या गेलेल्या पाश्चात्त्य

देशांमधून १९६० नंतर वेगवेगळ्या प्रकारच्या सांस्कृतिक व राजकीय प्रक्रिया सुरू झाल्या. त्यातून उत्तर–आधुनिक परिस्थिती निर्माण झाल्याची लक्षणे दिसू लागली. फ्रँकफर्ट प्रणालीच्या तत्त्वज्ञांनी आधुनिकतेच्या प्रबोधनात्मक पायाला हादरे दिलेले होतेच. शिवाय उत्तर-संरचनावाद, स्त्रीवाद, पर्यावरणवाद, उत्तर-वसाहतवाद, उत्तर-मार्क्सवाद इत्यादी वैचारिक चळवळींमधून या नव्या परिस्थितीला एक वैचारिक रूप मिळू लागले होते. उत्तर-आधुनिक परिस्थिती निर्माण होऊ लागल्याची काही उदाहरणे आता आपण पाहू. इंग्लंड, फ्रान्स आणि अमेरिका या देशांमधील परिस्थितीच्या संदर्भातील ही उदाहरणे आहेत.

इंग्लंडमध्ये बी. बी. सी. ही रेडिओ–संप्रेषणाची मक्तेदारी स्वतःकडे राखणारी व शासकीय नियंत्रण असणारी एकाधिकारशाहीच होती. तिला 'पॉप संगीता'चे वावडे होते. परंतु जमाना बदलू लागला होता! १९६६ च्या सुमाराला लंडनमध्ये अनेक अनधिकृत रेडिओ केंद्रां-वरून हे संगीत ऐकायला मिळत असे. त्याच सुमाराला बीटल्स आणि रोलिंग स्टोन्झ यांच्यासारखे पॉप संगीत सादर करणारे काही ब्रिटिश गायकवादकांचे गट अत्यंत लोकप्रिय झाले, पुढे अमेरिकेमध्येही त्यांना अमाप लोक-प्रियता मिळाली. उच्चभ्रू, अभिजात संगीताची मक्तेदारी मोडीत निघाली. बी. बी. सी. वर वापरल्या जाणाऱ्या उच्चभ्रू औपचारिक पोशाखाची आणि उच्चभ्रू इंग्लिश भाषेची अवस्थाही अशीच झाली. उच्चभ्रू अभिजाततेला बाजूला सारून स्थानिक पोशाखाच्या शैली, त्याचप्रमाणे स्थानिक बोलींच्या उच्चारणशैली यांना अधिकाधिक वाव मिळू लागला. पाश्चात्त्य संस्कृतीची उत्तर–आधुनिक स्थिती दर्शविणारी, त्यातील बहुविधता, बहुसांस्कृतिकता, बहुभाषिकता यांना केवळ सोशिकपणे मान्यता देणारी नव्हे, तर त्यांचा जोरदार पुरस्कार करणारी मूल्ये येथे निर्माण होत होती.

फ्रान्समध्ये १९६८ मध्ये विद्यार्थ्यांच्या व काम-गारांच्या क्रान्तीचा प्रयत्न झाला. आधुनिक भांडवलशाही-मध्ये विद्यार्थ्यांची विचारशक्ती दडपून त्यांचे घाऊक उत्पादित वस्तूंसारखे उत्पादन केले जाते, याविरुद्ध विद्या-र्थ्यांच्या काही गटांनी व्यापक प्रमाणावर चळवळ सुरू केली आणि विद्यापीठीय व्यवस्थेला आव्हान दिले. पॅरि-सच्या बाहेर १३ मे १९६८ रोजी जवळ जवळ पाच लाख लोक द गॉल यांच्या 'आधुनिक' शासनाविरुद्ध उभे राहिले. त्यात प्रामुख्याने विद्यार्थी आणि कामगार हे दोन गट सामील झालेले होते. २४ मेच्या रात्री फ्रेंच स्टॉक एक्स्चेंजला आग लावण्यात आली, आणि द गॉल यांच्या प्रशासनाला तारून नेण्यासाठी लष्करी मदत घ्यावी लागते की काय, अशी परिस्थिती निर्माण झाली. परंतु वास्तवात तसे काही झाले नाही. संपकरी कामगार नेत्यांशी शासनाचे समझोते झाले, जाहीर सभांवर बंदी आली आणि अतिरेकी मानल्या गेलेल्या गटांना दडपून टाकण्यात आले. राजकीय दृष्ट्या ही चळवळ वा क्रान्ती संपूर्णपणे फसली, आणि भांडवलशाही अशा चळवळींना पुरून उरू शकते हे सिद्ध झाले. मात्र तसे करताना ती तिचे स्वरूप बदलते, असेही विश्लेषण काही विचारवंतांनी केले. १९६० च्या सुमाराला भांडवलशाहीचे स्वरूपच बदलत होते. केवळ शासकीय सत्ता वापरून एकाधिकार गाजवण्यापेक्षा बाजारपेठेचे प्रचंड आकर्षण वापरून भांड-वलशाही स्वतःचे संरक्षण करीत होती. बचत करण्यापेक्षा खर्च करण्यावर भर देणे, काटकसरीपेक्षा भोगवादी व ग्राहकवादी चळवळींना प्रोत्साहन देणे, मानवी व्यक्तींनाच साधन आणि भांडवल म्हणून वापरणे, या प्रक्रियांमधून भांडवलशाहीचे नवे रूप, तिची नवी उत्तर-आधुनिक स्थिती स्पष्ट होत होती. १९६८ ची फ्रॉन्समधली चळवळ राजकीय पातळीवर फसली, पण एक मोठा नाटकीय प्रयोग म्हणून तिचे महत्त्व मान्य झाले. हा उत्तर-आधुनिक परिस्थितीचाच परिपाक होता. राजकीय वास्तव हे नाट-कीय प्रयोगाच्या पातळीवर येणे, यात वास्तव आणि त्याच्या प्रतिमा यांच्यामधील अंतर नष्ट होण्याची प्रक्रियाच दिसून येते.

अमेरिकेमध्ये डिस्नेलँड आणि संपूर्ण लॉस एंजे-लिसचा प्रदेश हा एका वेगळ्या हायपररिअल प्रतिमारूप वास्तवाची निर्मिती करतो, असे विश्लेषण झॉ बोद्रियार (Baudrillard) आणि उंबेर्तो इको यांनी केलेले आहे. आधुनिकतेमध्ये विघटित झालेल्या वास्तवावर उतारा म्हणून हे केवळ प्रतिमारूप, तद्दन अवास्तव स्वरूपाचे फिल्मी वास्तव अमेरिकन समाजाने तयार केले. माध्यमांचा प्रचंड पगडा असणाऱ्या या समाजात मार्शल मक्लूहन





याने माध्यमेही संदेश कसा घडवतात याविषयी १९६० च्या दशकात तपशीलवार विवेचन केले आणि 'the medium is the message'ही घोषणा दिली आणि अमेरिकन समाजाने माध्यम आणि संदेश यांच्यातील सीमारेषा खरोखरीच पुसून टाकली! हॉलिवूडचे अत्यंत लोकप्रिय नट रोनल्ड रेगन १९८१ ते १९८९ या काळात अमेरिकेचे अध्यक्ष होते, यावरून वास्तव आणि प्रतिमा, राजकारण आणि मनोरंजन, माध्यम आणि संदेश यांच्यामधल्या सीमारेषा अमेरिकन संस्कृतीमध्ये किती धूसर झालेल्या आहेत, याचा प्रत्यय येतो. उत्तर–आधुनिकतेचीच ही अवस्था आहे, यात काही शंका नाही.

२.४ उत्तर-आधुनिकता आणि उत्तर-आधुनिकवाद

उत्तर– आधुनिकतेची स्थिती आधुनिकतेपेक्षा वेगळी आहे का, की तिला आधुनिकतेचीच एक स्थिती मानवी? उत्तर–आधुनिकता ही वेगळी स्थिती आहे असे मानले तरी ती मूलतः सांस्कृतिक स्थिती आहे की आर्थिक स्थितीचा परिपाक आहे? आधुनिकता आणि उत्तर–आधुनिकता यांची 'संभाषिते' (discourses) वेगवेगळी आहेत का? या प्रश्नांविषयी विचारवंतांमध्ये मतभेद आहेत. फ्रेंच विचारवंत झॉ ल्योतार याचे म्हणणे असे आहे की विशिष्ट प्रकारच्या सांस्कृतिक कथनांचा वा महाकथनांचा ऱ्हास होणे, हे उत्तर–आधुनिकतेचे मुख्य लक्षण आहे. अमेरिकन मार्क्सवादी विचारवंत फ्रेडरिक जेमसन याने आर्थिक–सांस्कृतिक अवस्था म्हणून उत्तर-आधुनिकतेचा विचार केला आहे. उत्तर–आधुनिकता ही विकसित पाश्चात्त्य भांडवलशाहीची १९६० नंतरची अवस्था आहे, असे जेमसन याचे म्हणणे आहे. याउलट जर्मन विचारवंत हाबरमास याने आधुनिकतेला एक अपूर्ण प्रकल्प मानून उत्तर–आधुनिकतेचे विश्लेषण केलेले आहे. आपण प्रथम ल्योतार याची भूमिका पाहू, व नंतर जेमसन याच्या विश्लेषणाकडे येऊ. या दोन्ही विश्लेषणांमध्ये आधुनिकवाद आणि उत्तर– आधुनिकवाद यांच्यात मूलभूत स्वरूपाचा भेद कल्पिलेला आहे. त्याचाही विचार आपण थोडक्यात करू, आणि त्यानंतर हाबरमास याच्या अपूर्ण प्रकल्पाच्या संकल्पनेचा विचार करू. ल्योतार हा उत्तर-आधुनिकवादाचा समर्थक आहे, तर जेमसन आणि विशेषतः हाबरमास हे त्याचे टीकाकार आहेत, हे ध्यानात ठेवायला हवे.

२.४.१ ल्योतार : महाकथनांना नकार

झां–फ्रान्सुआ ल्योतार (१९२५–१९९८) याचा *The Postmodern Condition : A Report on Knowledge* हा ग्रंथ प्रथम फ्रेंचमध्ये १९७९ मध्ये प्रसिद्ध झाला. तत्त्वज्ञान, राज्यशास्त्र, सामाजिक विज्ञान यांच्या संदर्भात 'postmodern' ही संज्ञा प्रचलित करण्याचे आणि आधुनिकतेचे विश्लेषण करून उत्तर–आधुनिकतावादाची व्यापक मांडणी करण्याचे श्रेय त्याच्याकडे जाते. समकालीन पाश्चात्त्य संस्कृती आज उत्तर–आधुनिकतेच्या अवस्थेत आहे, असे त्याचे म्हणणे आहे. या अवस्थेत मानवी ज्ञानव्यवस्थांची काय स्थिती आहे, याचा आढावा ल्योतार याने घेतलेला आहे. ह्या आढाव्याचा विचार करतानाच आपण ल्योतार याच्या विचारचौकटीतली प्रमुख तत्त्वे समजून घेतली पाहिजेत. कोणताही व्यवहार साकार करणारे 'संस्कृतिसापेक्ष व इतिहाससापेक्ष कथन' हे त्याच्या विचारचौकटीमधील पहिले तत्त्व आहे, तर या कथनाच्या समर्थनार्थ येणारे 'अतिकथन' हे दुसरे तत्त्व आहे. या दोन तत्त्वांच्या साहाय्याने तो आधुनिक ज्ञानव्यवस्थांचे विश्लेषण कसे करतो व त्यातून निर्माण झालेल्या संकटकालीन परिस्थितीचे, म्हणजेच उत्तर–आधुनिकवादी परिस्थितीचे आकलन कसे करून घेतो ते आपण पाहू.

ल्योतार याच्या विचारचौकटीमध्ये प्रत्यक्ष व्यवहार (practice) हा एक घटक असला तरी त्याला स्वायत्त असे स्वरूप दिलेले नाही. संभाषितातून, भाषिक व्यवहारातून साकार झालेलाच हा व्यवहार आहे. ल्योतार याने येथे विटगनश्टाइनच्या 'भाषिक खेळ' (language games) या संकल्पनेचा उपयोग करून घेतलेला आहे. ज्ञानात्मक व्यवहाराला एकच एक सत्त्व नसते तर तो विविध प्रकारच्या भाषिक खेळांतून साकार होत असतो, अशी भूमिका येथे दिसते. उदाहरणार्थ, आधुनिक ज्ञानात्मक व्यवहार, म्हणजे मुख्यतः विज्ञानाचा व्यवहार, प्रत्यक्षात चाललेले वैज्ञानिक संशोधन, सिद्धान्तन हे ज्या संभाषितातून साकार होते ते सर्व भाषिक खेळ. तेव्हा ल्योतार याच्या विचारचौकटीमध्ये संभाषितात्मक व्यवहार (discursive practices) असा एक घटक आहे, यालाच तो 'कथन'

(narrative) असे म्हणतो. वेगवेगळ्या समाजांमध्ये वेगवेगळ्या प्रकारचे भाषिक खेळ किंवा संभाषितात्मक व्यवहार किंवा कथने चाललेली असतात. त्यांना विशिष्ट सामाजिक–सांस्कृतिक आणि ऐतिहासिक संदर्भ असतो. पूर्व–आधुनिक समाजांमध्ये निर्माण झालेल्या कथनांमध्ये सामाजिक संबंध उघडपणे प्रतिबिंबित झालेले होते. या संभाषितांमध्ये वा कथनांमध्ये सहभागी होणाऱ्या व्यक्तींचे संबंध, त्यांची सामाजिक ओळख लगेच पटत असे. म्हणजेच ही कथने वा संभाषिते संस्कृतिसापेक्ष व इतिहास-सापेक्ष होती. खरे म्हणजे पाश्चात्त्य संस्कृतीने इतर जगावर जो सांस्कृतिक वसाहतवाद लादला त्याचेच हे उत्तम उदाहरण आहे, कारण त्याच्या आधारे इतर संभाषितांपेक्षा, म्हणजेच पूर्व–आधुनिक, पारंपरिक संभाषितांपेक्षा, नव्या विज्ञानाचे संभाषित श्रेष्ठ आहे, असे सिद्ध करणे प्रबोधनाला शक्य झाले. खरे म्हणजे पारंपरिक स्वत्व (identity) आणि त्या व्यक्तीचा अधिकार (authority) आधुनिक संभाषिताला नव्याने घडवावा लागला. म्हणजेच स्वसमर्थनार्थ नवी, अधिक सार्वत्रिक अशा स्वरूपाची अतिसंभाषिते किंवा अतिकथने निर्माण करावी लागली.

तेव्हा ल्योतार याच्या विचारचौकटीचा दुसरा घटक म्हणजे या संभाषितात्मक व्यवहाराच्या किंवा कथनाच्या समर्थनार्थ उभे राहिलेले अति–संभाषित किंवा अति–कथन (meta-narrative). हे संभाषित दोन प्रकारचे असते. एक म्हणजे राजकीय समर्थन वा वैधीकरण. समर्थनाचे वा वैधीकरणाचे दुसऱ्या प्रकारचे संभाषित म्हणजे ऐतिहासिक कथनाला वैश्विक, सार्वत्रिक स्वरूप देणारे तत्त्वज्ञानात्मक समर्थन वा वैधीकरण.

ल्योतार याने केलेल्या आधुनिकतेच्या विश्लेषणानुसार आधुनिकतेचा सर्वांत महत्त्वाचा ज्ञानशास्त्रीय आविष्कार म्हणजे प्रबोधनाची चळवळ होय. या प्रबोधनाच्या चळवळीने आत्मसमर्थनार्थ काही महाकथने (grand narratives) तयार केली. ज्ञान आणि स्वातंत्र्य या मूल्यांचा विकास कसा झाला, याचा इतिहास सांगणारे कथन म्हणजे प्रबोधन. या इतिहासाला वैधता प्राप्त करून देणारे इतिहासाचे तत्त्वज्ञान म्हणजे त्याचे महाकथन. आधुनिकतेमागे दोन प्रमुख महाकथने आहेत. त्यांतले एक म्हणजे हेगलचे महाकथन होय. विश्वचैतन्याला स्वतःचे ज्ञान कसे होत जाते, याची द्वंद्वात्मक मांडणी हेगलच्या या महाकथनात येते. आधुनिकतेचे दुसरे महाकथन म्हणजे वर्गसंघर्षाच्या प्रक्रियेमधून मानवाच्या उत्पादन-सामर्थ्याचा विकास कसा झाला आणि त्याचा उत्कर्ष श्रमिकवर्गाच्या क्रान्तीमध्ये कसा होतो, हे सांगणारे मार्क्सचे महाकथन होय. मार्क्समध्ये दोन प्रकारची कथने दाखविता येतात. एक इतिहाससापेक्ष व राजकीय, तर दुसरे इतिहास-निरपेक्ष व तत्त्वज्ञानात्मक. राजकीय कथनामध्ये स्वातंत्र्य, बहुजनांचे किंवा खरे म्हणजे श्रमिक बहुजनांचे विमोचन, इत्यादी संकल्पना जशा येतात, तशीच विशिष्ट उद्दिष्ट साध्य करणारे साधन म्हणून विज्ञानाकडे पाहण्याची कल्पनाही येते. सर्वांना वैज्ञानिक ज्ञान मिळविण्याचा हक्क आहे आणि त्यांचे विमोचन सध्या करायचे असेल, तर हा ज्ञान मिळविण्याचा हक्क प्रथम लोकांना मिळवून दिला पाहिजे. त्यामुळे या कथनामध्ये विज्ञानाला, किंवा वैज्ञानिक ज्ञानाला स्वयमेव असे मूल्य वा वैधता नसते, तर मानवाच्या विमोचनाचे साधनमूल्य त्याला असते.

कोणतेही संभाषित वा कथन हे अतीत वा निरपेक्ष पातळीवर जाऊच शकत नाही. ते तसे गेले आहे असा दावा त्या कथनामध्ये केला गेला, तरी कोणत्याही कथनाला सांस्कृतिक व ऐतिहासिक पैलू असतातच. आधुनिकतेने आत्मसमर्थनार्थ वापरलेली प्रबोधनाची व उदारमतवादाची महाकथने पाहा. मानवी स्वभावाचे सत्त्वीकरण करणारी ही संपूर्ण मानवी इतिहासाची महाकथने आहेत. ही महाकथने परिस्थितिनिरपेक्ष आणि इतिहासनिरपेक्ष आहेत असा दावा ती स्वतःच करू पाहतात, कारण त्यांच्यामध्ये काही विशिष्ट मूल्यांना केवलत्वाची पातळी बहाल केलेली आहे. आधुनिक ज्ञान–विज्ञान, राजकीय व्यवस्था, त्यांच्या मागे असणाऱ्या नियमव्यवस्था व मूल्यव्यवस्था, या साऱ्या गोष्टी विकसनशील, प्रगतिशील कशा आहेत, त्यांतून ज्ञान व स्वातंत्र्य या मूल्यांचा विकास कसा होणार आहे, व त्यामुळे त्या सर्व व्यवस्था योग्य वा वैध कशा आहेत, ते सांगणारी ही महाकथने आहेत. खरे म्हणजे महाकथने हीसुद्धा संस्कृतिसापेक्ष व इतिहाससापेक्ष अशी कथनेच आहेत. विशिष्ट संस्कृतीने इतर संस्कृतींवर आपली सत्ता लादण्याच्या उद्देशाने तयार

अनुक्रमणिका

केलेली ही इतिहाससापेक्ष कथनेच आहेत. आधी म्हटल्या-प्रमाणे, साम्राज्यवाद जगावर लादण्यासाठी महाकथनांच्या रूपांत पाश्चात्त्य आधुनिकतेने त्यांची मांडणी केली, असा ल्योतार याचा अभिप्राय आहे. उत्तर-वसाहतवादी सिद्धान्ताची मुळे या भूमिकेतच आहेत, ही गोष्ट स्पष्ट आहे.

ल्योतार याच्या मते उत्तर-आधुनिकता ही एक सांस्कृतिक अवस्था वा स्थिती असून महाकथने वा अतिकथने ही कोसळून पडणे हेच तिचे मुख्य वैशिष्ट्य आहे. संस्कृती ही बहुविध स्वरूपाच्या लघुकथनांच्या गोधडीतूनच साकार होत असते. तिच्या पलीकडे जाऊन संस्कृतीला वैध ठरवेल असे कोणतेही महाकथन असूच शकत नाही, कारण संस्कृतीपलीकडे, इतिहासापलीकडे जाणारे अतीत, निरपेक्ष असे संभाषित वा भाषिक खेळ ही गोष्टच अशक्यप्राय आहे. कलेच्या प्रांतात आधुनिक-वादाचे सार्वत्रिक मानवी स्वभावाविषयीचे व जीवना-विषयीचे, सामाजिक-सांस्कृतिक विकासाचे, मानवी मुक्तीचे महाकथन शहरीकरणाच्या प्रक्रियेत दिसते. ल्योता-रने येथे आधुनिक स्थापत्यशास्त्राचे उदाहरण घेतले आहे. विकसित, उच्च दर्जाचे जीवन म्हणजे काय, याविषयी आधुनिक स्थापत्याकडे अत्यंत सुनिश्चत अशा कल्पना होत्या. त्या अंमलात आणण्यासाठी स्थापत्यविदांनी नवनवीन आधुनिक शहरे वसविण्याचा घाट घातला. या प्रकल्पासाठी त्यांना खरे म्हणजे मानवाकडे असलेले सारेच स्थलावकाश वापरायचे होते. आधुनिकतेमध्ये विज्ञान-तंत्रज्ञान या जोडगोळीने धुमाकूळ घातलेला आहे,असे ल्योतार यांचे म्हणणे आहे, कारण या जोडगोळीचे नियंत्रण आता मानवाच्या हातात राहिलेलेच नाही. विज्ञान-तंत्रज्ञानाची वाढ खरे म्हणजे विशिष्ट मानवी गरजांमधून व्हायला हवी; परंतु आधुनिकतेच्या विकासाच्या महाकथनामुळे ही वाढ जणू स्वायत्तपणेच होत आहे. याचे वर्णन करण्यासाठी ल्योतार यांनी 'motor' व 'historicity' असे दोन शब्द एकत्र आणून 'motri-city' अशी एक संज्ञा तयार केली. इतिहासाची मोटर आधुनिकतेच्या टप्प्यामध्ये मानवी नियंत्रणाच्या बाहेर गेलेली आहे; ती जणू स्वयंचलितच झालेली आहे, असा अर्थ यातून व्यक्त होतो. आधुनिक विज्ञान-तंत्रज्ञानाच्या साहाय्याने आधुनिक स्थापत्यविदांना संपूर्ण स्थलावकाशा-चेच नूतनीकरण वा शहरीकरण करायचे होते. त्यासाठी त्यांनी जुन्या पारंपरिक वस्त्यांवरून बुलडोझर फिरवले, छोट्या स्थापत्यरचना पूर्णपणे नाहीशा केल्या, आणि संपूर्ण स्थलावकाशाचे रूपांतर प्रचंड शहरी स्थापत्यरचनां-मध्ये केले. याच्या उलट उत्तर-आधुनिक स्थापत्यात या प्रकारची आक्रमकता आणि हिंसा आढळत नाही. येथे नवे काही रचताना जुन्या पारंपरिक स्थापत्यरचनांशी, तसेच इतर वेगवेगळ्या स्त्रोतांमधून मिळणाऱ्या रचनांशी एक प्रकारचा गवंडीकामाचा खेळ (bricolage) केलेला असतो.

महाकथने ही महाकथने नसून कथनेच आहेत, म्हणजेच ती महाकथने म्हणून कोसळून पडली आहेत, या ल्योतार यांच्या भूमिकेतून एक प्रकारची राजकीय निष्क्रियता निर्माण होते. कारण एखाद्या लढ्यासाठी व चळवळीसाठी मूल्यांविषयी, त्यांच्या सार्वत्रिकतेविषयी उत्कट विश्वास आवश्यक असतो, अशी टीका हाबरमास व इतर विचारवंतांनी केली. जीवनसरणी किंवा मूल्ये यांना निरक्षेप स्वरूपाचे अस्तित्व नाकारले, तर हिटलर-सारख्या हुकुमशाही प्रवृत्तींचे समर्थन करता येईल, आणि त्याच्याविरुद्ध झालेल्या लढ्यांना चळवळींना काही अर्थच राहणार नाही. Just Gaming (1985) या ग्रंथात (थेबो या सहलेखकाच्या साहाय्याने) ल्योतार यांनी संभाषितांच्या व कथनांच्या राजकारणाच्या चर्चेवर अधिक भर दिलेला आहे, आणि राजकीय निष्क्रियतेच्या आरोपांना उत्तर देण्याचा प्रयत्न केला आहे. इतरांच्या जीवनसरणीला आणि मूल्यांना नष्ट करणारी कृत्ये ही गुन्हेच असतात आणि त्यांच्याविरुद्ध भूमिका घेणे, त्याचप्रमाणे शासकीय शक्ती वापरून त्यांना थांबवणे, हे आवश्यकच असते. हिटलरचा नाझीवाद हा इतरांच्या जीवनसरणीला नष्ट करू पाहात होता, व त्यामुळे शक्ती वापरून, युद्ध करून त्याला थांबविणे समर्थनीयच ठरते, असे ल्योतार याचे म्हणणे आहे. परंतु हे समर्थन फारच क्षीण स्वरूपाचे आहे, आणि ते उत्तर-आधुनिकवादाच्या सिद्धान्तनामध्ये फारशा चपखलपणे बसण्यासारखेही नाही.

ल्योतार यांच्या भूमिकेमध्ये दोन पातळ्यांवर मूलभूत विसंगती दिसते, हे येथे लक्षात घेतले पाहिजे. एक

म्हणजे महाकथन हे मुळातच अशक्य असते, असे म्हणणे हेच एक महाकथन आहे. वास्तव हे मूलतः एकसत्त्वरूप असते, असे म्हणणे हे जेवढे महाकथनात्मकच आहे तेवढेच, वास्तव हे बहुविध, बहुजिनसी असते हेही महाकथनात्मकच आहे. वास्तव हे संस्कृतिनिरक्षेप इतिहासनिरक्षेप असू शकत नाही, हे वास्तवविषयीचे संस्कृतिनिरक्षेप इतिहासनिरक्षेप असे महाकथनच आहे. दुसरे म्हणजे, उत्तर-आधुनिकतेला ल्योतार यांनी वरवर पाहता एक ऐतिहासिक कालखंड म्हणून प्रस्थापित केले असले, तरी या कालखंडाची स्वतःची महाकथने आहेत, हे लक्षात घेतलेले नाही. उदाहरणार्थ, जागतिकीकरण (globalization), बहुसांस्कृतिकता (multiculturalism) ही उत्तर-आधुनिकतेची महाकथनेच आहेत, आणि तीही मुळात संस्कृतिसाक्षेप, इतिहाससाक्षेप, विशिष्ट प्रकारचा आर्थिक साम्राज्यवाद जगावर लादण्यासाठी तयार झालेली कथनेच आहेत, हेही ल्योतार याने ध्यानात घेतलेले नाही.

अर्थात, अशा प्रकारच्या विसंगती उत्तर-आधुनिकवादी संभाषितांमध्ये दाखविता आल्या तरी त्यांची वासलात लावायची सोयही या संभाषितामध्ये आधीच करून ठेवलेली आहे. सुसंगती या संकल्पनेलाच आव्हान दिले की या आक्षेपांमधली हवा निघून जाते!

२.४.२ जेमसन : भांडवलशाही व संस्कृती

फ्रेडरिक जेमसन (जन्म १९३४) याच्या उत्तर-आधुनिकवादाच्या विश्लेषणामध्ये संस्कृती ही आर्थिक पायामुळे निर्धारित होत असते, ही मार्क्सची भूमिका ग्राह्य धरलेली आहे. मात्र जेमसन याची संदर्भचौकट परंपरागत मार्क्सवादी चौकटीपेक्षा अधिक व्यापक स्वरूपाची आहे. साहित्याची संहिता ही तीन प्रकारच्या ऐतिहासिक संरचनांमधून निर्माण होत असते. एक म्हणजे राजकीय इतिहासाची चौकट, दुसरी वर्गकलह केंद्रस्थानी असणारी सामाजिक इतिहासाची चौकट, तर तिसरी उत्पादन-पद्धतीवर लक्ष केंद्रित करणारी आर्थिक इतिहासाची चौकट. या प्रकारच्या तिहेरी विश्लेषणामधून एक अधिक समृद्ध अशी संहिताविश्लेषणाची चौकट उपलब्ध होते, असा जेमसन याचा विश्वास आहे.

समकालीन कलात्मक व्यवहाराचे विश्लेषण या पद्धतीने करताना जेमसन याने चित्रपट, प्रयोगशील काव्य, जनमानसात लोकप्रिय झालेल्या कथनात्मक संहिता, चित्रकला आणि स्थापत्यकला यांचा विचार केलेला आहे. या सर्व कलात्मक आविष्कारांत उत्तर-आधुनिक घटक कला व संस्कृती या दोन पातळ्यांवर आढळतातः (अ) उच्चभ्रू आधुनिकतेने जी कलात्मक रूपे रूढ केलेली होती, त्यांच्याविरुद्ध या कलाविष्कारांमध्ये बंड केलेले असते; (आ) उच्च वा अभिजन संस्कृती आणि तथाकथित बहुजन संस्कृती हा उच्चभ्रू आधुनिकतेने रूढ केलेला भेद या कलाविष्कारांत कोसळून पडलेला आढळतो. अर्थात, उत्तर-आधुनिकता ही केवळ एक कलात्मक वा सांस्कृतिक शैली आहे, असे जेमसन मानत नाही. त्यामुळे केवळ कलात्मक व सांस्कृतिक विश्लेषणाची पातळी ओलांडून आर्थिक विश्लेषणाकडे जाताना भांडवलशाही अर्थव्यवस्थेच्या विविध अवस्थांचा वेध तो घेऊ पाहतो. भांडवलशाहीची प्राथमिक अवस्था ही बाजारपेठेवर आधारलेली होती. बाजारपेठेवर आधारलेल्या भांडवलशाहीचे रूपांतर एकाधिकारावर आधारलेल्या भांडवलशाहीमध्ये झाले, तेव्हा आधुनिकता ही सांस्कृतिक अवस्था निर्माण झाली. या अवस्थेत स्वतःला पायाभूत असणाऱ्या मध्यमवर्गीय आधुनिक संस्कृतीलाच तुच्छ लेखलेले असते. म्हणजेच आधुनिक स्थिती आणि आधुनिकवाद यांच्यात एक विरोधाचे नाते असते. दुसऱ्या महायुद्धानंतर भांडवलशाहीने आणखी पुढे जाऊन जेव्हा उत्तर-औद्योगिक (post-industrial), ग्राहकवादी (consumer) आणि बहुराष्ट्रीय (multinational) रूप धारण केले तेव्हा उत्तर-आधुनिकता निर्माण झाली, असे जेमसन याचे विश्लेषण आहे.

New Left Review या नियतकालिकात प्रथम प्रसिद्ध झालेल्या त्याच्या गाजलेल्या प्रदीर्घ निबंधाचे (१९८४) व नंतर प्रसिद्ध झालेल्या ग्रंथाचे (१९९१) शीर्षकच *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* असे आहे. उत्तर-आधुनिक स्थिती आणि उत्तर-आधुनिकवाद यांच्यात विरोधाचे नाते नसते, परंतु भांडवलशाहीच्या या नंतरच्या वा उत्तर अवस्थेमध्ये (late capitalism) मानवी ज्ञाता वा कर्ता ही भूमिकाच विघटित झालेली असते आणि

त्यामुळे मानवी इतिहासात जी सामूहिकता आणि तार्किक सुसंगती आढळते तिच्यापासून उत्तर–आधुनिकवाद दुरावतो. या सांस्कृतिक अवस्थेमध्ये कलेमध्ये कोणत्याही वास्तवाचे प्रतिरूपण होऊ शकत नाही, उलट तुटक–तुटक अशा प्रतिमांना, असंगत अशा तुकड्यांना एकत्र जोडून गोधडी तयार केली जाते. हे एक प्रकारचे वास्तवापासूनचे तुटलेपण असते, त्याचप्रमाणे एक प्रकारचे छिन्न–मानसत्व (schizophrenia) असते. समाजाच्या खऱ्याखुऱ्या ऐतिहासिक चळवळींनासुद्धा सुसंगत वस्तुरूप मिळण्याऐवजी एक विस्कळीत प्रतिमांची गोधडी बनवून केवळ गुळगुळीत वेष्टनाच्या शैलीचा दर्जा दिला जातो, आणि त्यामुळे भांडवलशाहीच्या या उत्तरकालीन अवस्थेमध्ये वास्तव इतिहास हा कलेच्या आवाक्याबाहेरच राहतो, असे विश्लेषण जेमसन याने केलेले आहे.

२.४.३ हाबरमास : आधुनिकतेचा अपूर्ण प्रकल्प

युर्गन हाबरमास (जन्म १९२९) हा प्रारंभी फ्रँकफर्ट प्रणालीच्या प्रभावाखाली होता, याचा उल्लेख वर आलेलाच आहे. आधुनिकतेच्या मर्यादांची जाणीव या प्रणालीने करून दिलेली होती. मात्र हाबरमास याच्या मते सद्यकालीन परिस्थिती ही आधुनिकतेचा ऱ्हास होण्याची किंवा आधुनिकता संपून गेल्याची स्थिती नसून आधुनिकतेचा प्रकल्प पूर्णत्वाला न पोहोचल्याची स्थिती आहे. उत्तर–आधुनिकवाद हा खरे पाहता आधुनिकतेच्या, तसेच आधुनिकवादाच्याही विरोधी आहे. त्याच्या भुलभुलैयाला बळी न पडता हा प्रकल्प कसा पूर्ण करता येईल याविषयी त्याने विवेचन केले आहे.

प्रबोधनाच्या तत्त्वज्ञानामध्ये बुद्धीची जी संकल्पना होती ती तिहेरी होती. तिला सत्यम् म्हणजे ज्ञान, शिवम् आणि नीती, आणि सुंदरम् म्हणजे सौंदर्यात्मक अभिरुची, असे तीन पैलू होते. वस्तुनिष्ठ विज्ञान, सार्वत्रिक नीती आणि विधिव्यवस्था, आणि सौंदर्य व कला या बुद्धीच्या तीन उपक्षेत्रांना स्वतःची अशी सुसंगत तत्त्वे असतात व ती त्या त्या क्षेत्राने विकसित करायची, असा प्रकल्प अठराव्या शतकातील प्रबोधनाच्या तत्त्वज्ञानामध्ये अनुस्यूत होता. या तीन क्षेत्रांतून मिळालेल्या ज्ञानात्मक सामग्रीचा उपयोग सर्वसामान्य सामाजिक जीवन जगताना व्हायला हवा, अशी या प्रकल्पामागची धारणा होती. विसाव्या शतकाने हा महत्त्वाकांक्षी प्रकल्प पूर्ण होऊ दिला नाही. विज्ञान, नीती आणि कला या बुद्धीच्या तीन पैलूंना स्वायत्त क्षेत्रांचे रूप मिळाले व त्यांचे विशेष ज्ञानाच्या क्षेत्रांमध्ये रूपांतर झाले, म्हणजेच त्या त्या क्षेत्रातील विशेषज्ञांनी त्यांचा ताबा घेतला व त्यामुळे मानवी बुद्धीचीच ही उपक्षेत्रे आहेत, याचा विसर पडला. दुसरे म्हणजे, सर्वसामान्य सामाजिक जीवन आणि संदेशन यांच्यापासून ही तिन्ही क्षेत्रे फटकून राहू लागली. उदाहरणार्थ, कलेसाठी कला असे तत्त्व निर्माण होऊन जीवनापासून कलेचा संबंध तुटला आणि स्वायत्त असे कलात्मक क्षेत्र निर्माण झाले. याचा एक परिणाम असा झाला की कलेची कलात्मकताच नष्ट करणारा, संस्कृतीला नकार देणारा, अतिवास्तववाद निर्माण झाला. हाबरमास याच्या मते आधुनिकतेने येथे चुकीचे वळण घेतले.

कलेच्या क्षेत्रात जसा अतिवास्तववाद निर्माण झाला, तशाच प्रकारचे आधुनिकतेला नकार देणारे, चुकीचे आधुनिकवादी प्रवाह ज्ञानाच्या व नीतीच्या क्षेत्रांतही निर्माण झाले. उदाहरणार्थ, तत्त्वज्ञानाला संपवणारे किंवा नकार देणारे प्रवाह ज्ञानाच्या क्षेत्रात निर्माण झाले. मार्क्सवादाचा गाभा हा प्रत्यक्ष चळवळीचा असला, तरी मार्क्सवादी सिद्धान्ताच्या सीमारेषांवर तत्त्वज्ञानाला, म्हणजेच संपूर्ण ज्ञानक्षेत्राला, संपवणारे वा नकार देणारे प्रयत्न झाले. (नीतीच्या क्षेत्रात या क्षेत्रालाच संपवणारे प्रयत्न कोणते, याचा उल्लेख हाबरमास याच्या लेखात येत नाही, परंतु सार्त्रच्या अस्तित्ववादामध्ये याच प्रकारचा प्रयत्न होता, असे म्हणता येईल.)

ज्ञान, नीती आणि कला यांना चुकीच्या पद्धतीने स्वायत्तता मिळाल्यामुळे आणि त्यांचा सर्वसामान्य जीवनाशी व त्यातील संदेशनप्रक्रियेशी संबंध तुटल्यामुळे आधुनिकता आणि तिला आधारभूत असणारी प्रबोधनात्मक मूल्ये संपली की काय, त्यांचे विघटन झाले की काय, असा संशय बळावला. यातूनच उत्तर-आधुनिकतेची विघटनात्मक स्थिती निर्माण झाल्याचा आभास निर्माण झाला. उत्तर-आधुनिकता ही खरे म्हणजे आधुनिकताविरोधी आहे, असे हाबरमास याचे म्हणणे आहे. आधुनिकतेचा प्रबोधनवादी प्रकल्प पूर्णत्वाला न्यायाचा असेल तर त्यासाठी पुढीलपावले उचलायला हवीत : १) सामाजिक आणि

व्यक्तिगत या पातळ्यांची योग्य ती सांगड घालणे; २) ज्ञान, नीती व कला या तीन क्षेत्रांचे स्वतंत्र अस्तित्व मान्य करूनही त्यांना विशेषज्ञांच्या तावडीतून वाचवणे; आणि ३) सामाजिक संदेशनप्रक्रियेमध्ये या तिन्ही क्षेत्रांमधील ज्ञानात्मकतेचा उपयोग करून घेणे. यातूनच बुद्धिनिष्ठ अशा आधुनिक सामाजिक जीवनाची घडण होऊ शकेल, अशी आशा हाबरमास याला आहे.

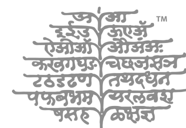
२.५ मूल्यभावाच्या यादृच्छिकतेचा प्रश्न

उत्तर-आधुनिकवादामधून निर्माण झालेला मूलभूत प्रश्न म्हणजे 'मूल्यभावाचा आधार काय?' हा प्रश्न होय. मूल्यभाव हा पूर्णपणे यादृच्छिक असतो (radical contingency of value), या गृहीतकृत्यावर उत्तर-आधुनिकवाद उभा आहे. ज्ञान/सत्य, नीती/न्याय आणि कला/सौंदर्य-ही सर्वच मूल्ये या विचारव्यवस्थेमध्ये निराधार, व शब्दशः बेवारशी ठरतात. त्यांना वस्तुगत वा वस्तुनिष्ठ पातळीवर तर आधार नसतोच, आधुनिकवादानेच तो काढून घेतला; परंतु ज्ञातृगत वा कर्तृगत आधारही नसतो, कारण त्याचेही येथे विघटन झालेले आहे. मानवी ज्ञातृगतता, व्यक्तिगतता, स्वभाव या संकल्पनांची अंतर्गत घडण एकात्म व सुसंगत स्वरूपाची नसते, हे तत्त्व मान्य केले की ज्ञान, नैतिक मूल्ये आणि कलात्मक मूल्ये यांना कोणताही मूलाधार शिल्लक राहात नाही. असे झाले की सहमती हा एक तर योगायोग वा अपघात असतो, किंवा बहुधा ती समाजातल्या प्रबळ गटाने संपूर्ण समाजावर लादलेली, स्वतःच्या मूल्यव्यवस्थेची बळजबरी ठरते. उदाहरणार्थ, अभिजात कलाकृतींची परंपरा (canon) ही प्रबळ गटाने, म्हणजेच अभिजनांच्या गटाने समाजावर लादलेली असते, किंवा प्रमाण भाषा ही अभिजनांची बोली असते व ती त्यांनी समाजावर लादलेली असते. या प्रमाणभूत म्हणून रचल्या गेलेल्या परंपरा टिकवून ठेवणाऱ्या वेगवेगळ्या प्रकारच्या व्यवस्था समाजामध्ये निर्माण केल्या जातात व त्यांतून सांस्कृतिक सातत्य टिकवण्याची सोय होते. मूल्यांच्या बाबतीत उत्तर-आधुनिकवादाने घेतलेली ही भूमिका आज फार व्यापक प्रमाणावर पसरलेली आहे.

परंतु या भूमिकेची बरीच चिकित्सा होणे आवश्यक आहे, असे वाटते. एक म्हणजे, या भूमिकेमध्ये काही अंतर्विरोध आहेत, ते ध्यानात घेतले गेलेले नाहीत. सत्य किंव वास्तव अशी पातळीच अस्तित्वात नसते, त्याचे अतिकथन हे खरे पाहता कथनच असते, असे मान्य केले तर सत्याच्या यादृच्छिकतेविषयीची ही भूमिका तरी सत्य, वास्तव वा स्वीकारार्ह मानण्याचे कारण काय? असा प्रश्न उभा राहतो. मानवी अस्तित्वाची, स्वभावाची मूलभूत अवस्था ही बहुविध स्वरूपाचीच असते, या अतिकथनालासुद्धा कोणताही आधार राहात नाही. त्यालाही बळजबरी, जबरदस्ती, लादलेले असणे, हे राजकीय पैलू प्राप्त होतात, असे म्हटले पाहिजे. सद्यस्थिती ही उत्तर-आधुनिकतेची स्थिती आहे, अशी जर सहमती आज निर्माण झाली असेल, तर तीही एक तर योगायोगाने निर्माण झालेली असेल किंवा विचारवंतांच्या एका विशिष्ट गटाने ती अत्यंत हुशारीने आपल्या लाभासाठी समाजावर लादलेली असण्याचाच संभव अधिक आहे.

दुसरे म्हणजे, प्रत्येक मानवी व्यक्ती केव्हाना केव्हा, कोणत्या ना कोणत्या संदर्भात अधिकारावर असतेच. आर्थिक, सामाजिक, नैतिक सांस्कृतिक, शैक्षणिक असे अनेक पैलू या अधिकाराला असू शकतात. अशा वेळी त्या व्यक्तीने घेतलेले निर्णय हे व्यापक सामाजिक परिणाम घडवणारे निर्णय असतात. उदाहरणार्थ, विद्यार्थ्यांना प्रवेश देण्यापासून ते त्यांना परीक्षांमध्ये पास-नापास करण्यापर्यंत सगळे निर्णय शिक्षकवर्गाच्या हातात असतात; त्याचप्रमाणे वर्तमानपत्रे, नियतकालिके यांत काय प्रसिद्ध व्हावे याचे निर्णय संपादक वा संपादक-मंडळाच्या हातात असतात. या निर्णय घेण्याच्या खुर्चीमध्ये कोणीही असू शकते; फक्त सामाजिक वा आर्थिक पातळीवरचा अभिजनवर्गच येथे निर्णय घेत असेल असे नव्हे. आता या निर्णयांना वस्तुतः कोणताही आधार नसतो, त्यांच्या मागे वस्तुनिष्ठ, न्याय्य अशी मूल्यव्यवस्था नसते, असे असेल तर हे निर्णय कशाच्या आधारे घेतले जातात, हे स्पष्ट व्हायला हवे.

तिसरे म्हणजे, मूल्यांच्या विविध रूपांचे वा व्यवस्थांचे अस्तित्व मान्य केले, तरी या व्यवस्थांमध्ये जर परस्परविरोधाचे नाते निर्माण झाले तर त्यांच्यामध्ये संघर्ष होईल. या संघर्षाचे निराकरण कसे करायचे, या प्रश्नाला उत्तर-आधुनिकवादामध्ये स्पष्ट उत्तर मिळत नाही. येथे





'बळी तो कान पिळी' हाच न्याय असेल तर मग सामाजिक चळवळींना आधार काय राहतो? कोणतीही मूल्यव्यवस्था ही यादृच्छिकच असते, ती समाजाच्या प्रबळ गटाने दुर्बळ गटांवर लादलेली असते, असे असेल तर आपण दलितांच्या वा स्त्रियांच्या चळवळी कशाच्या आधारे उभारू वा चालवू शकतो? विशिष्ट संस्कृतींच्या विशिष्ट गरजा असतात; मग त्यांतली एक गरज हुकुमशाहीची असू शकेल का? आणि विशिष्ट संस्कृती वा उपसंस्कृती वा लोकगट म्हणजे तरी काय? त्या गटाच्या गरजा त्या गटापुरत्या तरी सार्वत्रिक मानता येतील का? त्या गटाच्या अंतर्गत काही उपगटांवर गटाच्या मूल्यांची जबरदस्ती होत असणारच. मग त्या मोठ्या गटाच्या व त्यातील विविध उपगटांच्या गरजा कोणत्या याविषयी सहमती कशी होते? गट–उपगट–उपउपगट हे विभाजन कोठे थांबवायचे व का? उत्तर–आधुनिकवादामधून निर्माण होणारे हे मूल्याभावाविषयीचे प्रश्न अस्वस्थ करणारे प्रश्न आहेत. त्यांना सुसंगत उत्तरे देऊन मानवी अस्तित्वाच्या सामाजिक व व्यक्तिगत पातळ्यांमध्ये काही सुसंवाद निर्माण करण्याचा प्रयत्न करणे, हा एक महत्त्वाचा प्रकल्पच आहे, आणि अर्थातच उत्तर–आधुनिकवादाचा हा प्रकल्प होऊ शकणार नाही, कारण या प्रकारच्या प्रकल्पाचा आधारच उत्तर–आधुनिकवादाने काढून घेतलेला आहे.

२.६ वैज्ञानिक ज्ञानाच्या सापेक्षतेचा प्रश्न

उत्तर–आधुनिकवाद हा सर्वच प्रकारच्या मूल्यांचे सापेक्षीकरण करू पाहतो, इतकेच नव्हे तर वैज्ञानिक ज्ञानालाही तो संस्कृतिसापेक्ष व इतिहाससापेक्ष करू पाहतो. याच प्रकरणात आधी फ्रेंच उत्तर–आधुनिकवादी विचारवंत ल्योतार यांची भूमिका आपण पाहिली आहे : आधुनिक विज्ञानाने आपले संभाषित संस्कृतिनिरपेक्ष व इतिहासनिरपेक्ष, म्हणजेच स्थलकालातीत, सार्वत्रिक आहे, अशी भूमिका घेऊन वैज्ञानिक सहमती नावाचे एक नवे सामाजिक नाते निर्माण केले. ल्योतार यांच्या मते वैज्ञानिक सहमती हे वैज्ञानिक संभाषिताची पूर्वअट आहे, असा एक आभास प्रबोधनकालीन तत्त्वज्ञांनी निर्माण केला, परंतु ती पूर्वअट नसून ती आधुनिक वैज्ञानिक संभाषिताचे उद्दिष्ट आहे. वैज्ञानिक सहमती हे एक विशिष्ट ऐतिहासिक स्वरूपाचे सामाजिक नाते आहे, आणि आधुनिक पाश्चात्त्य विज्ञानाने ते स्वसमर्थनार्थ निर्माण केलेले आहे.

वैज्ञानिक ज्ञानाच्या बाबतीत या प्रकारची टोकाची भूमिका घेतली तर काय गोंधळ उडू शकतो याचे एक मजेशीर उदाहरण १९९६ *Social Text* मध्ये या नियतकालिकाच्या बाबतीत घडले. ॲलन सोकाल या गणितज्ञ पदार्थवैज्ञानिकाने 'Transgressing the Boundaries : Towards a Transformative Hermeneutic of Quantum Gravity' असे जबरदस्त शीर्षक देऊन एक संशोधनात्मक निबंध या नियतकालिकाकडे पाठवला. प्रबोधनाच्या प्रभावाखाली अठराव्या शतकामध्ये अनुभववाद (empiricism) आणि एकोणिसाव्या शतकांमध्ये प्रत्यक्षार्थवाद (positivism) या सैद्धान्तिक विचारसरणी उदयाला आल्या. नैसर्गिक वा भौतिक विज्ञानांमध्ये तथ्यांच्या प्रत्यक्ष अनुभवाला वा ऐंद्रिय निरीक्षणाला आणि त्यावर आधारलेल्या कार्यकारणभावात्मक स्पष्टीकरणाला फार महत्त्व असते. उत्तर–आधुनिकवादानुसार ही संपूर्ण विचारसरणी कालबाह्य झालेली आहे. विशेषतः अनिश्चितता (uncertainty), अनिर्धारणीयता (indeterminacy), आणि खंडितता (non-linearity), या संकल्पनांमुळे भौतिक विज्ञानाचे सार्वत्रिक ज्ञानाचे दावे पूर्णपणे फोल ठरलेले आहेत, हे काही उत्तर–आधुनिकवादी विचारवंतांचे एक लाडके प्रमेय ठरलेले आहे. सोकाल यांनी त्यांच्या संशोधनात्मक निबंधामध्ये या संकल्पना गणितातील आधुनिक संकल्पनांच्या आधारे "सिद्ध" करून दाखविल्या. *Social Text* या नियतकालिकाच्या Science Wars या खास अंकामध्ये (अंक १४ : स्प्रिंग/समर १९९६) हा अफलातून लेख प्रसिद्धही झाला. ॲलन सोकाल यांने लगेच Lingua Franca (May/June 1996) या नियतकालिकामध्ये 'A Physicist Experiments with Cultural Studies' या शीर्षकाचा लेख लिहून आपला मूळ लेख म्हणजे पूर्ण बनवाबनवी होती असे जाहीर केले. या नियतकालिकाच्या संपादकीय धोरणामागील वैचारिक धृष्टता आणि उत्तर-आधुनिकवादी अतिरेक उघडा पाडण्यासाठी ही बनवाबनवी करणे आवश्यकच होते, असे प्रतिपादन त्यांने केले! खरे पाहता या सोकाल–प्रकरणातून उत्तर–आधुनिकवादी विवेचनातील

एक मूलभूत विसंगती उघड झाली : एका बाजूला उत्तर-आधुनिक विचारवंत अनुभववादी आणि प्रत्यक्षार्थवादी विज्ञानाला फोल मानतात, आणि दुसऱ्या बाजूला अत्यंत संशयास्पद स्वरूपाचे वैज्ञानिक 'पुरावे' देऊन समाजशास्त्रीय व ऐतिहासिक स्वरूपाची तत्त्वे व सिद्धान्त मांडून त्यांना वैज्ञानिक सत्ये म्हणून सार्वत्रिक मान्यता मिळावी, अशी त्यांची अपेक्षा असते!

मानव्यविद्या आणि सामाजिक विज्ञानांच्या, तसेच तत्त्वज्ञानात्मक विवेचनाच्या सर्व क्षेत्रांना आज उत्तर-आधुनिकवादाने भारून टाकले आहे. उत्तर-संरचनावाद, स्त्रीवाद, देशीवाद, बहुसंस्कृतिवाद, बहुतत्त्ववाद, उत्तर-वसाहतवाद, सांस्कृतिक चिकित्सा या सर्व भूमिकांनी उत्तर-आधुनिकवादाला उघडपणे किंवा छुपेपणे पाठिंबाच दिलेला आहे. मात्र असे असले तरी आजची पाश्चात्त्य संस्कृतीची अवस्था उत्तर-आधुनिकतेची अवस्था आहे की नाही, याबद्दल काही विचारवंतांनी संशय व्यक्त केलेला आहे, आणि उत्तर-आधुनिकवादाला विरोधही केलेला आहे. जर्मन तत्त्वज्ञ हाबरमास याचे विश्लेषण आपण वर पाहिले. केंब्रिज विद्यापीठातील सामाजिक मानववंशशास्त्राचे प्राध्यापक अर्न्स्ट गेल्नर यांनी उत्तर-आधुनिकवादाला आधारभूत असणाऱ्या सापेक्षवादी सिद्धान्ताविरुद्ध भूमिका घेतलेली आहे, आणि प्रबोधनवादी बुद्धिप्रामाण्यवादाचा पुरस्कार केलेला आहे (Gellner, 1992). अमेरिकन भाषावैज्ञानिक आणि राजकीय चळवळींचे प्रणेते नोम चॉम्स्की यांनीसुद्धा बुद्धिप्रामाण्यवाद आणि वैज्ञानिक वास्तव या प्रबोधनवादी व मानववादी मूल्यांची पुनर्स्थापना करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. फ्रेंच संरचनावादी साहित्यसिद्धान्तकार तोदोरोव्ह यांनी उत्तर-संरचनावादी (व पर्यायाने उत्तर-आधुनिकवादी) तत्त्वांना विरोध करून चिकित्सक मानववादाचा (critical humanism) पुरस्कार केलेला आहे (Todorov, 1984/1987, 1985). युनिवर्सिटी ऑफ वेल्समधील इंग्लिशचे प्राध्यापक ख्रिस्तोफर नॉरिस यांनी उत्तर-आधुनिकवादाला, गंभीर राजकीय प्रश्नांना आणि वास्तव जगातील खऱ्याखुऱ्या प्रश्नांपासून सुटका करून घेणारा पलायनवाद म्हटलेले आहे (Norris, 1992, 1993). मार्क्सवादी अभ्यासक अलेक्स कलिनिकॉस यांनी उत्तर-आधुनिकवाद हा १९६८ च्या चळवळीच्या अपयशामधून आणि आजच्या बुद्धिमंतांच्या व्यावसायिक गरजांतून निर्माण झालेला आहे, असे विश्लेषण केलेले आहे (Callinicos, 1989). भारतातील मार्क्सवादी विचारवंत एजाझ अहमद यांनी उत्तर-आधुनिकवादी आणि उत्तर-संरचनावादी तत्त्वांची चिकित्सा करून या भूमिकांतील विसंगती व धोके दाखवून दिलेले आहेत (Ahmad, 1992). हे सर्व विचारवंत आणि अभ्यासक आपापल्या क्षेत्रात महत्त्वाचे मानले गेले असले तरी एकूण सांस्कृतिक परिस्थितीचा विचार करता आज हे चिकित्सक आवाज फारच क्षीण झालेले आहेत, आणि उत्तर-आधुनिकवादी संभाषित हेच आजच्या आत्मचिकित्साहीन काळाची एक फॅशन म्हणून, त्याचप्रमाणे या काळाचे महाकथन म्हणून मान्यता पावलेले आहे!

२.७ भारतीय आविष्कार

उत्तर-आधुनिकवाद हा केवळ अमेरिकन समाजात वा त्याच्या प्रभावाखाली आलेल्या पाश्चात्त्य समाजांत फोफावलेला आहे, असे मानण्याचे कारण नाही. आत्मचिकित्सा न करणारी ग्राहकवादी, चंगळवादी संस्कृती जेवढी पसरेल तेवढा उत्तर-आधुनिकवादाला अवसर अधिक मिळेल, ही गोष्ट उघड आहे. *टाइम्स ऑफ इंडिया*सारख्या आघाडीच्या इंग्लिश वृत्तपत्राच्या गुळगुळीत कागदावरच्या रंगीबेरंगी पुरवण्या गेली काही वर्षे चंगळवादी संस्कृतीमध्ये डुंबतानाच दिसत आहेत. *इंडिया टुडे*सारख्या सुशिक्षितांमध्ये प्रतिष्ठा असणाऱ्या साप्ताहिकाला मॉडेल्स आणि चित्रतारकांचेच नव्हे, तर लिअँडर पेस-महेश भूपती या सुपरस्टार टेनिस खेळाडूंचे अर्धनग्न छायाचित्र आपल्या मुखपृष्ठावर द्यावेसे वाटावे, यातही याच संस्कृतीचा प्रभाव स्पष्ट दिसतो. लिझ आणि हरिहरन यांच्या 'कलोनिअल कझिन्स' या फ्यूजन किंवा मसाला संगीताच्या सुपरहिट कॅसेटमधून, किंवा अभिजात कंठसंगीताचे उत्तम शिक्षण घेतलेल्या शुभा मुद्गल यांच्या मसाला संगीताच्या आणि पावसातील 'नृत्या'च्या सुपरहिट व्हिडिओ-कॅसेटमधून हीच संस्कृती साकार झालेली दिसते.[३]

केवळ आंतरराष्ट्रीय प्रभावाखाली असलेल्या आणि अमेरिकन संस्कृतीचे अंधानुकरण करणाऱ्या 'इंग्रजाळलेल्या' वर्गापुरती ही संस्कृती मर्यादित आहे असे मानायचेही

आता कारण नाही. अलीकडेच काही काळापूर्वी (मार्च २००० ते नोव्हेंबर २००१) *महाराष्ट्र टाइम्सने* 'मुंबई टाइम्स' ही पुरवणी चालविलेली होती. ती या दृष्टीने तपासण्यासारखी आहे. १४ मार्च २००० रोजी महाराष्ट्र टाइम्सने या पुरवणीची जाहिरात दिली होती. या जाहिरातीत एक उंच आणि सडसडीत बांध्याची स्त्री-मॉडेल पाठमोरी दाखवलेली आहे. ती नऊवारीत आहे आणि संपूर्ण पाठ उघडी दाखविणारा ब्लाऊज तिने घातलेला आहे. भरपूर अलंकारांनी शरीर मढविलेले आहे, अंबाड्यावर गजरा आहे. जाहिरातीला 'बोली' असे शीर्षक आहे आणि तिची संहिता पुढीलप्रमाणे आहे :

आयला काय आयडिया आहे...
मस्त मस्त फंडा है ...
खाना है पिना है
सुपर हिट गाना है
फिल्लम है ... ड्रामा है
फॅशनका जमाना है ...
आपके दिल की धडकन है ...
आणकी बरंच काही रंगतदार
मस्त ... मस्त ... जबरदस्त ....!

१५ मार्चची प्रत्यक्ष रंगीत पुरवणी तर नमुनेदारच आहे. या पुरवणीत शोभा डे या ग्लॅमरस व्यक्तिमत्त्वाचा भलामोठा रंगीत फोटो आहे. जाहिरातीमधील पाठमोरी स्त्री-मॉडेल शोभा डे हीच असावी. पुरवणीमधील शोभा डे हिच्या फोटोखाली दिलेले कॅप्शन अत्यंत बोलके आहे : "माहेरची साडी : शोभा डे. एक ग्लॅमरस व्यक्तिमत्त्व. माहेरची शोभा राजाध्यक्ष. मुंबई टाइम्सच्या पहिल्या आवृत्तीमध्ये खास नऊवारी पैठणी नेसून ठुशी मोहनमाळ घालून तिनी फोटो दिला."

आयला, फंडा, फिल्लम्, फॅशन, रंगतदार, मस्त, या संज्ञा आणि संकल्पना, मॉडेलिंग करणारे व चाळवणारे सवंग लैंगिक लेखन इंग्लिशमधून करणारी लेखिका[४] याची संगती माहेर-सासर, पैठणी, नऊवारी, मोहनमाळ यांच्या संस्कृतीशी कशी लावायची? असा प्रश्न उत्तर-आधुनिकवादामध्ये कोणाला पडायचे कारण नाही. एक म्हणजे येथे सुसंगतीविषयीचे प्रश्नच हद्दपार केलेले असतात आणि विसंगती हेच तत्त्व बनवलेले असते. सभ्यता, सुसंस्कृतता याही मूल्यांना अभिजनांच्या उच्चभ्रू संस्कृतीचे मूल्यनिकष ठरवून मोडीत काढल्याने केवळ ग्राहकराजे-ग्राहकराण्यांना आकर्षक वाटणे, याशिवाय दुसरा कोणताही निकष येथे टिकू शकत नाही. शिवाय बहुसांस्कृतिकता, संस्कृतींची सरमिसळ हाही उत्तर-आधुनिकतेच्या वातावरणाचा एक महत्त्वाचा घटक आहेच!

आधुनिक व उत्तर-आधुनिक या संकल्पनांचे स्वरूप आणि त्यांची काही आकलने आपण या प्रकरणात पाहिली. या पार्श्वभूमीवर आता आपल्याला विसाव्या शतकातील समीक्षा-सिद्धान्तांची मांडणी करायची आहे. अठराव्या शतकाच्या अखेरीस कांट, एकोणिसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धामध्ये हेगल, व उत्तरार्धात कांट व हेगल या दोघांचे सिद्धान्तन ज्ञानशास्त्रीय पातळीवर निकालात काढणारा नीत्शे, या जर्मन तत्त्वज्ञांचा फार मोठा प्रभाव विसाव्या शतकाच्या समीक्षा-सिद्धान्तांवर पडलेला आहे. रूपवाद हा कांटच्या सौंदर्यशास्त्रीय स्वायत्ततेच्या तत्त्वावर आधारलेला आहे; मार्क्सवादी समीक्षकांनी (उदाहरणार्थ, ल्यूकाच आणि गोल्डमान यांनी) सैद्धान्तिक मांडणी करताना हेगलच्या सिद्धान्ताचा आधार घेतलेला आहे, तर उत्तर-आधुनिकवादी सिद्धान्त हे नीत्शेच्या प्रभावाखाली आलेले आहेत.

टिपा :

१. कांटच्या *Critique of Judgment* या ग्रंथातील पाहावा. *क्रांटची सौंदर्यमीमांसा* (१९७७) हे रा. भा. पाटणकर यांचे मराठीतील भाष्यही पाहावे.

२. कार्ल मार्क्स (१८१८-१८८३), एमिल डुर्कहाइम (१८५८-१९१७), मॅक्स वेबर (१८६४-१९२०) या तीन महत्त्वाच्या विचारवंतांनी एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस आधुनिकतेचे विश्लेषण करायला प्रारंभ केला. फ्रेडरिक नीत्शे (१८४४-१९००) याने एका अगदी वेगळ्या शून्यवादी (nihilistic) दृष्टिकोणामधून प्रबोधनातून मिळालेल्या विवेक, ज्ञान, नीती व सौंदर्य यांविषयीच्या संकल्पनांना व संकेतव्यवस्थांना प्रचंड धक्के देऊन त्यांची मोडतोड केली. या विचारवंतांनी मांडलेल्या संकल्पनांची बरीच चिकित्सा सध्या चालू आहे व त्या पार्श्वभूमीवरच उत्तर-आधुनिक-

वादी विचाराला ठळकपणा लाभलेला आहे.

३. भारतीय संदर्भात आधुनिकतेचे आकलन कसे करून घ्यायचे, हा एक वादाचा मुद्दा आहे. स्वातंत्र्योत्तर भारतामध्ये गांधींचे आणि जवाहरलाल नेहरू यांचे आधुनिक भारताविषयीचे विचारव्यूह वेगवेगळे होते ही गोष्ट तर उघडच आहे. गांधीजी आणि भारतीय आधुनिकता यांची चर्चा करताना भिकू पारीख यांनी परंपरावादी, चिकित्सक परंपरावादी, आधुनिकवादी आणि चिकित्सक आधुनिकवादी अशा चार भूमिकांची मांडणी केलेली आहे. (Parikh, 1989). प्रबोधनाची चळवळ हा आधुनिकतेचा गाभा धरून विवेक आणि न्याय या मूल्यांच्या आधारे महाराष्ट्रातील प्रबोधनाची चळवळ कशी विकसित झाली, याचे अत्यंत मूलगामी विश्लेषण मे. पुं. रेगे यांच्या *विवेक आणि न्याय* (२००३) या ग्रंथात मिळते. ब्रिटिश राज्यकर्त्यांनी सर्वच क्षेत्रांमध्ये भारतीय समाजाचे शोषण केले. या प्रक्रियेला वसाहतवाद असे म्हटले जाते. वसाहतवादी कालखंडामध्ये पारंपरिक आणि आधुनिक यांच्यातील संघर्षाच्या संदर्भात अर्थकारण, शिक्षण आणि साहित्य या तीन क्षेत्रांमध्ये नेमकी परिस्थिती काय होती, यासंबंधीचे विस्तृत विवेचन रा. भा. पाटणकर यांनी *अपूर्ण क्रान्ती* (१९९९) या ग्रंथात केलेले आहे. विवेकवाद व आधुनिक विज्ञान यांची सांगोपांग तत्त्वज्ञानात्मक चर्चा मराठीमध्ये मे. पुं. रेगे यांनी *विवेकवाद, विज्ञान आणि श्रद्धा* (२००४) या ग्रंथात केली आहे.

४. *Starry Nights* या सवंग लैंगिक कथनात्मक पुस्तकाबरोबर शोभा डे यांनी इतरही अनेक प्रकारचे लेखन मोठ्या प्रमाणावर केलेले आहे. अनेक इंग्लिश वृत्तपत्रांमध्ये त्या स्तंभलेखन करतात. भारतीय इंग्लिशमधील एक लोकप्रिय लेखिका म्हणून त्या ओळखल्या जातात. मुंबई शहरातील उच्चभ्रू वर्गाच्या जीवनशैलीचे आणि भाषाव्यवहाराचे चित्रण त्यांच्या लेखनात असते. अनेकदा चटपटीत तिरकस शैली वापरून त्याची टिंगलही त्यात असते. परंतु या मर्यादित जीवनशैलीला व त्यामागील नैतिकतेला धक्का देईल असा कोणताही आवाज त्यांच्या लेखनातून ऐकू येत नाही. विद्यापीठीय अभ्यासक्रमांमध्ये त्यांचा अंतर्भाव काही वर्षांपूर्वी झाल्याने मुंबई व लंडन या शहरांमध्ये टीकेची झोड उठली होती.

(प्रा. मिलिंद मालशे आणि प्रा. अशोक जोशी यांच्या 'आधुनिक समीक्षा–सिद्धान्त' या ग्रंथाचे हे दुसरे प्रकरण त्यांच्या अनुमतीने येथे छापले आहे.)



अलौकिकतावाद आणि नव–अलौकिकतावाद

– डॉ. श्यामला मुजुमदार

नवलौकिकतावाद हा अलौकिकतावादाचा पुढचा टप्पा आहे. नवलौकिकतावाद म्हणजे प्राचीन साहित्य विचारातील अलौकिकतावादाने अर्वाचीन काळात साधलेला विकास आहे. 'नव' याचा अर्थ आधुनिक किंवा नवीन एवढ्यापुरताच मर्यादित नाही. मर्ढेकर ज्या अर्थाने काव्यातील 'नवीनता' सांगतात, त्या अर्थाने म्हणजे 'मौलिकता' हे या सिद्धान्ताचे नवस्वरूप आहे.

महाराष्ट्रातले आजचे आघाडीचे समीक्षक डॉ. द. भि. कुलकर्णी हे या सिद्धान्ताचे प्रणेते आहेत. या सिद्धान्ताचे निर्माण पौर्वात्य आणि पाश्चात्त्य साहित्य-सौंदर्यविचाराच्या अंत:प्रक्रियेतून झाले आहे. संस्कृत आणि इंग्रजी या दोन भाषांमधील समीक्षाविषयक आणि सैद्धान्तिक लेखन प्रवाहांच्या मराठीत अवतरलेल्या डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे आणि बा. सी. मर्ढेकर या दोन प्रमुख प्रतीकांच्या साहित्यविचारांचा विधायक समन्वय साधून डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी आपला नवअलौकिकतावादाचा सिद्धान्त तात्त्विक आणि उपयोजित समीक्षेतून समोर आणला आहे.

भारतीय साहित्यशास्त्राची परंपरा अतिशय प्राचीन आहे. भरतमुनींपासून तर जगन्नाथपंडितांपर्यंत म्हणजे इसवीसनपूर्व दोनशे वर्षांपासून तर इसवी सनाच्या सतराव्या शतकापर्यंत हा भारतीय साहित्यशास्त्राचा इतिहास पसरला आहे. मध्यंतरीच्या काळातील भामह, दण्डी, वामन इ. साहित्यशास्त्रज्ञांनंतर नवव्या शतकातील आनंदवर्धन व अकराव्या शतकातील अभिनवगुप्ताचार्य या दोन साहित्यशास्त्रज्ञांनी भारतीय साहित्यशास्त्रात अत्यंत मौलिक भर घातली.

भरतमुनींनी 'नाट्यशास्त्र' या आपल्या ग्रंथात रससिद्धान्ताचे सूत्रबद्ध प्रतिपादन केले होते. अभिनवगुप्ताचार्यांनी 'नाट्यवेदविवृत्ती' ऊर्फ 'अभिनवभारती' या ग्रंथामध्ये भरतमुनींचा रसविचार विस्ताराने उकलून दाखविला.

'तत्र विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगात् रसनिष्पत्तिः' असे रससूत्र भरतमुनींनी सांगितले होते. अभिनवगुप्तांनी या रससूत्राचे साहित्यशास्त्रीय विवरण तर केलेच; शिवाय त्यामागील तत्त्वज्ञानही स्पष्ट केले. म्हणूनच अभिनवगुप्तांनी साहित्यशास्त्राला तत्त्वज्ञानाचा दर्जा मिळवून दिला असे म्हटले जाते. हे तत्त्वज्ञान कोणते?

अभिनवगुप्तांनी 'तंत्रालोक', 'तंत्रसार' इ. अनेक तत्त्वज्ञानपर ग्रंथ लिहिले आहेत. त्यात त्यांनी प्रत्यभिज्ञा-दर्शनाचा पुरस्कार केला आहे. याच तत्त्वज्ञानाला काश्मिरी शैवमत, कौलमत, स्फूर्तिवाद, चिद्विलास, त्रिक्दर्शन, स्पंददर्शन इ. विविध नावे आहेत. श्रीज्ञानेश्वरांनी अमृतानुभव या ग्रंथात याच प्रत्यभिज्ञादर्शनाचा पुरस्कार केला आहे.

प्रत्यभिज्ञा म्हणजे विस्मृत गोष्टींची नव्याने ओळख पटणे. जे माहिती होते पण विसरले गेले होते त्याचे ज्ञान होणे म्हणजे प्रत्यभिज्ञा. व्यष्टी आणि परमेष्टी खरोखर एकरूपच आहेत, शिव आणि शक्ती यांच्यात अद्वैत आहे परंतु अज्ञानाने म्हणजे अपूर्ण ज्ञानाने आपण व्यष्टी, समष्टी, सृष्टी आणि परमेष्टी यांना वेगवेगळे समजत असतो. आपल्याला आपली खरी ओळख पटली म्हणजे या सर्वांतील अभेदाची अनुभूती येते; हीच मुक्ती. मोक्ष म्हणजे जीवनापासून दूर जाणे नव्हे; जीवनाच्या परिपूर्ण आकलनाने जीवनाच्या अधिकाधिक जवळ येणे. अभिनवगुप्तांच्या मते हे जग माया नसून सत्य आहे; एवढेच नव्हे तर याच्या मूलस्थानी सौंदर्य, आनंद आणि चैतन्य भरलेले आहे. मग आपल्या आत्मरूपाचा प्रत्यय सौंदर्यमय, आनंदमय आणि चैतन्यमय राहील यात काय संशय?

साहित्यशास्त्राच्या संदर्भात अभिनवगुप्तांनी दोन महत्त्वाची कार्ये केली आहेत. १) साहित्यविचाराला तत्त्वविचाराची जोड देऊन साहित्यशास्त्राला एका दर्शनाचा दर्जा मिळवून दिला आणि २) ध्वनिसिद्धान्त आणि

अनुक्रमणिका

रससिद्धान्त यांची सांगड घालून काव्यानुभूती आणि नाट्यानुभूती यांची एकजातीयता दाखवून दिली.

प्रत्यभिज्ञादर्शनावर आधारलेल्या अभिनवगुप्तांच्या रससिद्धान्ताला अलौकिकतावाद अशी संज्ञा आहे. ते सैद्धान्तिक दार्शनिक होते. त्यांनी रस हा भरतमुनींच्या रससूत्रातील 'तत्र' या शब्दापुरता म्हणजे केवळ नट, रंगमंच, नाट्यसामग्री यांच्यापुरता मर्यादित नसून त्याची व्यापकता, लोल्लट, श्रीशंकुक यांना बाजूला सारून विशद केली. अभिनवांच्या मते रसप्रक्रिया कविहृदयापासून सुरू होते आणि सहृदयापाशी ती पूर्णता पावते. नाटकात रस नसतो, रससामग्री असते. कविमन जेव्हा साधारणीभूत अवस्थेत जीवनानुभव ग्रहण करते तेव्हा निर्मितीला, रसनिर्मितीला प्रारंभ होतो. या साधारणीभूत अवस्थेत कवी जे शब्द, जे अलंकार, जे गुण, ज्या रीती निर्माण करतो ते सारेच घटक साधारणीकृत असतात. सूत्रधार, दिग्दर्शक, नट हेही साधारण्याच्या पातळीवर वावरत असतात, आणि प्रेक्षक? त्यानेही साधारणीकृत पातळीवर आरूढ व्हावे अशी अभिनवांची अपेक्षा आहे.

नाटककार, नाट्यसामग्री आणि आस्वादक या तीनही घटकांनी आपली वस्तुविशिष्टता-व्यक्तिविशिष्टता सोडणे व त्याबरोबरच त्यांचा आपपरतटस्थभाव विगलित होणे; हे तीनही घटक एका पातळीवर येऊन एकरूप होणे हाच त्यांचा सम्यक योग - संयोग.

व्यक्तिसंबद्धता विविध स्वरूपाची असते व ती विविध सुखदुःखात्मक प्रतिक्रिया निर्माण करते. याउलट साधारण्याने निर्माण झालेली रसावस्था ही क्रियासापेक्षतेपासून मुक्त प्रतीतिसापेक्ष आणि समूहावलंबी असते. मुख्य म्हणजे ती सुखदुःखात्मक नसते, आनंदमय असते.

अभिनवगुप्तांच्या मते साधारणीभूत अवस्था ही ओढून ताणून आणलेली अनैसर्गिक अवस्था नव्हे, तर तीच माणसाची स्वाभाविक मूळ अवस्था आहे. व्यवहारात जगताना व्यक्तिसंबद्धता उपकारक ठरत असली तरी आस्वादप्रसंगीमात्र ती अपकारक ठरत असते. त्यातून रसविघ्ने निर्माण होतात, म्हणून परिमित लौकिक भूमिकेपेक्षा सहजप्राप्त, नैसर्गिक, सार्वत्रिक अशी साधारणीकृत भूमिका नितांत आनंददायी असते असे अभिनवगुप्त सांगतात. लौकिकात जगताना प्रवृत्ती आणि निवृत्ती यांच्या रस्सीखेचीपायी मन दोन विरुद्ध दिशांनी ताणले जात असते. नाटक पहात असताना किंवा कलाकृतीचा आस्वाद घेत असताना ही रस्सीखेच संपते, ताण नाहीसा होतो. त्यालाच अभिनवगुप्त 'प्रतीतिविश्रांती' असे म्हणतात.

भारतीय साहित्यशास्त्राचा प्रारंभ नाट्यशास्त्राने झाला आहे. मात्र नाट्यशास्त्राकडून काव्यशास्त्राकडे जेव्हा साहित्यविचार सरकला, सातव्या-आठव्या शतकात, भामह, दण्डी, वामन ते रुद्रटापर्यंतचे साहित्यशास्त्रज्ञ जेव्हा वाङ्मयकलेचा विचार करू लागले तेव्हा त्यांना असा प्रश्न पडला की काव्यात नट, नेपथ्य, अभिनय, रंगमंच इ. विभाव-अनुभाव नसतानाही केवळ शब्दनिष्ठ असलेल्या वाङ्मयकलेतून रसप्रतीती कशी येते?

या प्रश्नाचे उत्तर शोधताना 'भाषा' या प्रमुख घटकाचा शोध व्याकरणामार्फत त्यांना लागला. व्याकरणाने अभिधाशक्ती-वाच्यार्थ किंवा मुख्यार्थ सांगितला. मीमांसेने शब्दाची दुसरी शक्ती लक्षणाशक्ती-लक्ष्यार्थ किंवा लाक्षणिक अर्थ सांगितला; मात्र या दोन शब्दशक्ती स्वीकारूनही या साहित्यशास्त्रज्ञांच्या असे लक्षात आले की या दोन शक्तींशिवाय तिसरीही एक शक्ती काव्यात असते. वैयाकरण आणि मीमांसक यांच्या ज्ञानक्षेत्रात हा तिसरा अर्थ येत नव्हता म्हणून त्यांच्यापाशी तो नव्हताही; मात्र साहित्यशास्त्रज्ञांनी अभिधा व लक्षणा या दोन शब्दशक्तींसह स्वानुभवाने तिसरी शक्ती मानली आणि तिला नाव दिले व्यंजनाशक्ती. तिच्यातून जो अर्थ प्रगटतो त्याला व्यंग्यार्थ, अप्रसिद्ध अर्थ, ध्वन्यर्थ किंवा प्रतीयमान अर्थ इ. नावे आहेत. आनंदवर्धन, अभिनवगुप्त इ. साहित्यशास्त्रज्ञांच्या मते व्यंग्यार्थ हाच काव्यार्थ. त्यातूनच काव्यात सौंदर्यनिर्मिती, रसनिर्मिती होत असते. काव्यातील शब्दांना वाच्यार्थ आणि लक्ष्यार्थ यांतून व्यंग्यार्थाचे धुमारे फुटले पाहिजेत. या अर्थाने साहित्यिक हा भाषाप्रभू असतो.

सारांश, वक्ता व श्रोता किंवा कवी व रसिक यांच्या अशा साहित्याद्वारे साधारणीकरणप्रक्रिया होऊन, आपपरतटस्थभाव मावळून जीवनाचे जीवनमूल्यात्मक दर्शन वस्तुनिष्ठपणे घडल्याचा अलौकिक आनंद प्राप्त होणे हा भारतीय साहित्यशास्त्रातील अलौकिकतावाद आहे.

मूळ संस्कृतात असलेला, भारतीय साहित्य शास्त्रा-

अनुक्रमणिका

तील हा अलौकिकतावाद डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे या मेधावी साहित्यशास्त्रज्ञाने मराठीत आणला. मराठीपुरते बोलायचे तर डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांचे या संदर्भातील कार्य केवळ अलौकिक आहे. मराठीतील पूर्वसूरींच्या विचारांचे शुद्धीकरण व भारतीय साहित्यशास्त्रातील ध्वनिसिद्धान्त व रससिद्धान्त यांचे सूक्ष्म आणि प्रत्ययकारी विवेचन हे डॉ. देशपांडे यांच्या ग्रंथाचे एक प्रधान वैशिष्ट्य आहे. तसे विवेचन करीत असताना अभिजात स्वरूपाचे वैचारिक व भावनिक सौजन्य डॉ. देशपांडे यांनी प्रगट केले आहे. 'भारतीय साहित्यशास्त्र' या ग्रंथामुळे मराठीत रसविचाराचीच नवी आशयघनता प्रस्थापित झाली असे नाही तर एकूण मराठी साहित्यविचारच सूक्ष्म, तरल आणि दृढही झाला. प्रा. द. के. केळकर, प्रा. रा. श्री. जोग, डॉ. के. ना. वाटवे, डॉ. मा. गो. देशमुख, डॉ. रा. शं. वाळिंबे, प्रा. दि. के. बेडेकर, प्रा. गंगाधर गाडगीळ, डॉ. सुरेंद्र बारलिंगे इ. अभ्यासकांच्या रसविवेचनात जो फरक पडला व प्रा. अर्जुनवाडकर-प्रा. मंगरूळकर, प्रा. शरच्चंद्र मुक्तिबोध, डॉ. स. रा. गाडगीळ, डॉ. द. भि. कुलकर्णी इ. च्या रसविवेचनाने जो पल्ला गाठला त्याचे श्रेय निश्चितपणे डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांच्याकडे जाते.

एवढेच नव्हे तर साहित्यशास्त्राच्या या सर्व अर्वाचीन अभ्यासकांना प्राचीन साहित्यशास्त्राच्या महान आचार्यांचे गोत्रज असे म्हणून डॉ. देशपांडे यांनी गौरविले आहे; हे देखील त्यांचे अभिजात सौजन्यच होय. त्यामुळे आपोआपच, सतराव्या शतकाच्या अखेरीला संस्कृत साहित्यशास्त्र लयाला गेले या डॉ. मा. गो. देशमुखांनी घेतलेल्या आक्षेपाचा निरास होतो. (मा. गो. देशमुख, मराठीचे साहित्यशास्त्र, पुणे, पृ. ४७) डॉ. देशपांडे म्हणतात, "भरतांपासून प्रसृत झालेली पूर्वसूरींची परंपरा जगन्नाथाबरोबरच खंडित झाली असे समजण्याचे कारण नाही. भाषा व विवेचनपद्धती यांच्यात बदल झालेला दिसत असला तरी साहित्यशास्त्राचे आधुनिक कालातील विवेचकही भरतांचेच गोत्रज ठरतात. (ग. त्र्यं. देशपांडे, भारतीय साहित्यशास्त्र, मुंबई, पृ. नऊ)" म. म. डॉ. पां. वा. काणे यांचा उल्लेख ते विशेषत्वाने करतात. मराठीशिवाय डॉ. सुशीलकुमार दे, डॉ. शंकरन, डॉ. लाहिरी, डॉ. राघवन, प्रो. नॉली, डॉ. क्रांतिचंद्र पांडे, डॉ. दासगुप्ता इ. नी इंग्रजीतून केलेला साहित्यविचारही महत्त्वाचा आहे.

सारांश, समीक्षा, साहित्यशास्त्र, सौंदर्यशास्त्र या तीनही क्षेत्रांत रससिद्धान्ताचे स्थान अद्वितीय आहे. तो केवळ नाट्यसापेक्ष नसून काव्य, संगीत, नृत्य, चित्र, शिल्प इ. सर्वच ललितकलांना लागू पडतो. अनुकृतीचा सिद्धान्त, विरेचनाचा सिद्धान्त या सिद्धान्तांप्रमाणेच रससिद्धान्त जागतिक कीर्तीचा सिद्धान्त ठरला आहे. इ. स. पूर्व दुसऱ्या शतकापासून सुरू झालेला हा साहित्यविचार एकविसाव्या शतकापर्यंत सातत्याने प्रवाहित होत राहिलेला आहे. प्रतिभाशक्ती, साधारणीकरण आणि व्यंग्यार्थ या तीन तत्त्वांनी, या साहित्यविचाराने एक अलौकिक उंची गाठली आहे.

'रसः इति कः पदार्थः? - आस्वाद्यत्वात्', 'स्थायी विलक्षणो रसः', 'नाट्ये एव रसः न् तु लोके', 'आनंदरूपता सर्वरसानाम्', 'अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षम प्रज्ञा प्रतिभा' असे रसाच्या संदर्भात भरतमुनींपासून तर अभिनवगुप्ताचार्यांपर्यंतचे अलौकिकतावादी साहित्यशास्त्रज्ञ वारंवार सांगत आले आहेत. तरीही कुठल्याही शास्त्रातल्या सिद्धान्ताला आणखीही काही बाजू असतातच त्याचप्रमाणे अलौकिकतावादाची दुसरी बाजू जी लौकिकतावाद; तिचेही जतन करून 'सुखदुःखात्मको रसः' किंवा 'स्थायी रसः' इ. वचनांचाही विस्तृत परामर्श साहित्य शास्त्रज्ञाने घेतलेला आढळतो.

बाराव्या शतकात रामचंद्र-गुणचंद्र यांनी 'नाटयदर्पणा'त ही लौकिकतावादी उपपत्ती मांडलेली आढळते. त्याचप्रमाणे अभिनवगुप्तांच्यापूर्वीदेखील हा उपचयवादी विचार अस्तित्वात होताच. या लौकिकतावादी विचारसरणीने स्थायीभावांपासून तर रसप्रतीतीपर्यंत एक सरळ रेषा आखलेली आहे. व्यवहारातील स्थायी साहित्यात वृद्धिंगत होऊन रसप्रतीती देतो असे हा उपचयवाद सांगतो. पुढे अभिनवगुप्तांनीच निर्देशिल्याप्रमाणे सांख्यमत, लोल्लटाचा परिपोषवाद किंवा वामनाने सांगितल्याप्रमाणे 'करुणप्रेक्षणीयेषु संप्लवः सुखदुःखयोः' हे वचन, ही सर्व लौकिकतावादी विचारसरणीची उदाहरणे आहेत. साहित्यशास्त्रात या दोन परंपरांनी स्वतंत्रपणे आपापले विचार मांडलेले आहेत. 'स्थायी रसः' हा परिपोषवाद असून तो रसाची

सुखदु:खात्मकता सांगतो तर 'स्थायीविलक्षणो रसः' हा अलौकिकतावाद रसाची आनंदरूपता सांगतो. डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांनी या दोनही परंपरांचे अनुयायी सांगितले आहेत. दण्डीपासून ही परंपरा सुरू होते आणि दण्डी, वामन, लोल्लट, श्रीशंकुक, सांख्यवादी, रामचंद्र–गुणचंद्र यांच्यापर्यंत जाऊन पोचते.

अलौकिकतावादी परंपरेप्रमाणेच याही परंपरेचे काही गोत्रज अर्वाचीन अभ्यासकांमध्ये आढळतात. डॉ. गो. के. भट, प्रा. नरहर कुरुंदकर, डॉ. रा. भा. पाटणकर, डॉ. र. पं. कंगले, डॉ. पद्माकर दादेगावकर आणि काही प्रमाणात प्रा. शरच्चंद्र मुक्तिबोध या तुलनेने अलिकडच्या अभ्यासकांनी या लौकिकतावादी परंपरेला झुकते माप दिलेले आहे.

प्रा. रा. भा. पाटणकर यांनी आपल्या 'सौंदर्यमीमांसा' या साडेपाचशे पृष्ठांच्या ग्रंथात लौकिकतावादी विचारसरणीचा विस्तृत परामर्श घेतलेला आहे. लौकिकतावाद आणि अलौकिकतावाद यांच्यातील सेतू म्हणून ते आपला द्विध्रुवात्मक सिद्धान्त मांडतात. अलौकिकतावाद्यांसाठी विश्वचैतन्यवादी हा एक चांगला शब्द त्यांनी योजिला आहे; मात्र आपला सिद्धान्त मांडताना त्यांनीच केलेल्या दोन परस्परविरोधी विधानांकडे लक्ष गेल्याशिवाय रहात नाही. प्रस्तावनेमध्ये ते म्हणतात, "सौंदर्य व कला या संकल्पनांतील या दोन ध्रुवांपैकी एक ध्रुव म्हणजे सौंदर्याबद्दलचे सर्व व्यवहार अलौकिक आहेत हा सिद्धान्त आहे. दुसरा ध्रुव म्हणजे सौंदर्याबद्दलचे व्यवहार व जीवनातील इतर व्यवहार हे एकाच जातीचे असून त्यांच्यात केवळ संख्यात्मक फरक असतात हा सिद्धान्त होय. या दोन सैद्धान्तिक भूमिका स्वतंत्र, परस्परव्यावर्तक व परस्परविरोधी आहेत. (सौंदर्यमीमांसा, प्रस्तावना, पृ. १०)" यानंतरचे ग्रंथाच्या अखेरीचे त्यांचे विधान असे आहे, "लौकिकतावाद व अलौकिकतावाद यांची मुळे एकमेकांत अशी गुंतलेली आहेत की कलेचे व सौंदर्याचे दोन स्वतंत्र प्रकार आहेत असे म्हणण्याऐवजी या दोन संकल्पना द्विध्रुवात्मक आहेत असे म्हणणे वास्तवाला जास्त धरून होईल. (सौंदर्यमीमांसा, पृ. ४४२)" यांचा मेळ कसा घालायचा?

भारतीय साहित्यशास्त्राने मुळातच या दोन परंपरा वेगवेगळ्या मानल्या आहेत आणि या शास्त्रात त्यांची वाटचालही समांतर मार्गानेच झाली आहे. शास्त्रज्ञांनी त्यांचे विवेचन करताना कसलीही सरमिसळ केलेली नाही. रसानंदासाठी कोणाची परंपरा उचित आणि कोणाची अनुचित हा प्रश्नच इथे संभवत नाही. या दोनही परंपरांचे जतन भारतीय साहित्यशास्त्राने सारख्याच पातळीवर यावर केले आहे. अशा परिस्थितीत परंपरांना स्वतंत्रपणे मार्गक्रमण करु देणेच योग्य होईल. या दोन ध्रुवांना एकत्र आणण्याचा प्रयत्न करणे उचित ठरणार नाही. जो पक्ष योग्य वाटेल तो स्वीकारावा, मात्र विवेचनही त्याच अंगाने करावे असे डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे सुचवितात. ते म्हणतात, "'सुखदु:खात्मको रसः' असे म्हणताना 'नाट्यदर्पण'कारांनी आपल्या विवेचनातून उघडपणे परिपोषवादाचाच अंगीकार केला आहे. एवढेच काय पण ज्यांनी ज्यांनी रसाचे सुखदु:खात्मक स्वरूप प्रतिपादिले त्यांनी ध्वनिमत आणि चर्वणावाद यांचा आश्रयच केला नाही. त्यांनी आपले विवेचन लौकिक प्रमाणांच्या साह्यानेच केले. अलौकिक असा व्यंजनाव्यापार त्यांनी मानला नाही. त्यांनी रसप्रक्रिया लौकिक भूमिकेवरूनच विवेचिली व काव्यानंदाचे कारण दुसरीकडे शोधण्याचा प्रयत्न केला, पण त्यांनी शास्त्र व्याकुळ केले नाही. (भारतीय साहित्यशास्त्र पृ. ३५६)."

लौकिकतावादी काव्यनाटकातील जो साधारणीकरणाचा सिद्धान्त बाजूला सारतात त्यालादेखील पाटणकरांनी व्यावहारिक पातळीवर आणून ठेवले आहे. लौकिकतावाद आणि अलौकिकतावाद हे दोन साहित्याकडे बघण्याचे भिन्न दृष्टिकोण आहेत हे एकदा मान्य केल्यानंतर रसापर्यंत पोचण्याचे त्यांचे मार्गही भिन्न असणार असे समजण्यास प्रत्यवाय नसावा. अशा परिस्थितीत 'स्थायी रसः' हा विचार स्वीकारताना त्यात साधारणी-करण–तेही व्यावहारिक पातळीवर आणून विधाने करणे हा शास्त्रविकास ठरत नाही. त्यालाच डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे 'शास्त्र व्याकुळ करणे' असे अतिशय उद्विग्नतेने म्हणतात. रंगभूमीवरील शोकभावाचे साधारणीकरण होऊन त्यापासून प्राप्त होणारा अलौकिक आनंद व्यावहारिक शोकभावनेमध्ये होऊ शकेल का? शेवटी रसप्रतीती ही सुखदु:खात्मकच असताना व्यवहारात तरी साधारणीकरणाची

आवश्यकता काय? व्यावहारिक सहानुभावक्षमता किंवा आत्मौपम्यबुद्धी म्हणजेच साधारणीकरण असे पाटणकरांना म्हणायचे आहे. शिवाय त्यांनी हे साधारणीकरण फक्त आस्वादकाच्याच भूमिकेतून बघितले आहे. साधारणीकृत भूमिकेतून रसिक हा 'स्व'ची मुक्ती साधतो किंवा 'स्व' चा विस्तार करतो; 'स्वद्वारेण विश्वं यथा पश्ये न' – असे अभिनवांनी म्हणून ठेवले आहे; एवढी खोली या साधारण्याला मिळालेली आहे. इथे प्रमातृत्व विगलित होते. त्यातूनच कविरसिकहृदयसंवाद साधला जाऊन अलौकिक रसप्रतीती येत असते. इतका सूक्ष्म विचार या व्यावहारिक साधारण्यात निर्माण होणे केवळ अशक्य आहे.

डॉ. पाटणकरांच्या ग्रंथाचा आवाका प्रचंड आहे. भारतीय साहित्यशास्त्र, ग्रीक साहित्यशास्त्र, पाश्चात्त्य आधुनिक सौंदर्यशास्त्र इ. ना एकत्रित करून एखादा अनन्यसाधारण सिद्धान्त निर्माण करणे ही त्यांची मनीषा या ग्रंथातून दिसून येते. द्विध्रुवात्मक सिद्धान्त ही त्याचीच परिणती आहे. एखादे भव्यदिव्य कार्य हाती घेतल्यावर त्यासाठी करावे लागणारे अतोनात परिश्रमही सदर ग्रंथातून पानोपानी आढळून येतात; मात्र या सिद्धान्तात लौकिकता आणि अलौकिकता यांतील तत्त्वे हवी तशी वापरून (उदा. साधारण्य) त्यांनी खरोखरच शास्त्रात व्याकुळता आणलेली आहे. एका बाजूचा सिद्धान्त दुसऱ्या बाजूला लावताना तारतम्य आढळत नाही. "रसानुभव शक्य व्हायचा असेल तर आपल्याजवळ लौकिकातून मिळालेले भावनानुभवांचे संचित असावे लागते, इतकेच नव्हे तर लौकिकातूनच मिळवलेल्या साधारणीकरणक्षमता, सहानुभावक्षमता याही लागतात. (सौंदर्यमीमांसा, पृ. २५५)." या वाक्याचा अर्थतरी दुसरा काय होतो?

अलौकिकतावाद हा अर्धवट स्वीकारणे आणि शेवटी रसाची परिणती सुखदु:खात्मक मांडणे हा प्रकार भट्टनायकापासून सुरू आहे; म्हणूनच भारतीय साहित्यशास्त्रात डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांना संस्कृत ग्रंथांच्या आधारे साहित्यमीमांसा करणाऱ्या आजच्या समीक्षकांना 'शास्त्र व्याकुळ करू नका' असा कळकळीचा सल्ला द्यावा लागला. भट्टनायकालाही त्यांनी केवलानंदवादी परंपरेत स्थान दिले याचे कारण त्याचे विवेचन व्यंजनाव्यापारात्मकच असल्याचे अभिनवगुप्तांनी दाखवून दिल्यामुळेच.

प्रा. शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांचे विवेचनही याच कारणाने संदिग्ध झालेले आढळते. त्यांनी सृष्टी, 'सौंदर्य' आणि 'साहित्यमूल्य' या आपल्या ग्रंथात रससिद्धान्तातील 'पुरुषार्थनिष्ठा' या घटकावर आक्षेप घेतला आहे. साधारणीकरण आणि सौंदर्यसंस्कार या दोन घटकांशिवाय आणखी एक महत्त्वाचा घटक नाट्यानुभवात अनुस्यूत झालेला असतो : पुरुषार्थनिष्ठा भारतीय तत्त्वज्ञानाने धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष हे चार पुरुषार्थ सांगितले आहेत. पुरुषार्थ म्हणजे आजच्या भाषेत बोलायचे झाले तर साध्यरूप असलेली अंतिम मानवी जीवनमूल्ये. ही पुरुषार्थनिष्ठा (पुमर्थनिष्ठा), जीवनमूल्यनिष्ठा म्हणून प्रा. मुक्तिबोधांना मान्य नाही. ती संरजामशाहीतील वर्गीय निष्ठा आहे व त्यामुळे संस्कृत नाट्यवाङ्मय अधिकांशत: प्रतिगामी स्वरूपाचे झाले आहे असे त्यांचे प्रतिपादन आहे.

खरे तर, इतर अनेक अर्वाचीन अभ्यासकांपेक्षा प्रा. मुक्तिबोध यांना, डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांच्यामार्फत रससिद्धांत अधिक कळलेला आहे आणि अधिक जवळचा आहे यात शंका नाही. त्यांनी वाङ्मयकृतीचा एकार्थ, साधारणीकरणाचा सिद्धान्त, व्यंग्यार्थ इ. अनेक संज्ञा आणि संकल्पना पूर्णपणे मान्य केल्या आहेत, स्वीकारल्या आहेत. त्यांचा मतभेद फक्त पुमर्थनिष्ठेशी आहे. 'ललितकृतीच्या आस्वादकाली रसिकाची चित्तवृत्ती व्यावहारिक स्व–पर–तटस्थ संबंधापासून मुक्त होते व त्याच्या चित्तवृत्तीचे साधारणीकरण होते हा साहित्यशास्त्रीय विचार अवश्य मान्य केला पाहिजे. साहित्यशास्त्रातील आध्यात्मिक शब्दावली मान्य नसेल तरी त्यामुळे साधारणीकरणाच्या सिद्धांतास बाध येऊ शकत नाही, (पृ. १२१)' असे ते स्पष्ट म्हणतात आणि म्हणून अलौकिक असे साधारण्य अमान्य करणाऱ्या डॉ. पाटणकरांचेही खंडन करतात.

भारतीय साहित्यशास्त्राने पुमर्थनिष्ठा हे जीवनमूल्य मानले आहे आणि ते आस्वाद्यत्वाच्या कसोटीवर घासून अभिनवगुप्तांनी आपली रसमीमांसा सिद्ध केली आहे. "रसाच्या कसोटीचे असे हे द्विविध स्वरूप असल्यामुळेच

रसमीमांसकांसमोर कला व जीवन यांच्या संबंधांविषयीचे प्रश्न निर्माण झाले नाहीत. पुमर्थत्व या कसोटीमुळे रस जीवननिष्ठ राहिला व आस्वाद्यत्व या कसोटीमुळे इतर वाङ्मयापासून काव्याचे वैशिष्ट्य प्रस्थापित झाले. (भा. सा. पृ. २६१)" असे पुरुषार्थनिष्ठेचे रससिद्धान्तातील महत्त्व प्रा. मुक्तिबोध मान्य करीत नाहीत. त्या जागी ते 'मानुषता' हे मूल्य प्रस्थापित करतात, म्हणजे एका अर्थाने ते अभिनवगुप्तांच्या पुरुषार्थनिष्ठ संकल्पनेचाच पुनरुच्चार करतात. ते ज्या जीवनमूल्यांचा मानुषतेच्या अंगाने गौरव करतात ती जीवनमूल्ये म्हणजे धर्म, अर्थ, काम आणि मोक्ष या प्राचीन चिरंतन जीवनमूल्यांचाच समकालीन तपशील आहे. ज्ञानेश्वरांच्या पसायदानातील विश्वकल्याणाची भव्योदात्त भावना मानुषतेच्याच अंगाने प्रतिबिंबित झालेली आढळते.

अभिनवगुप्तांच्या रससिद्धान्तावर प्रा. मुक्तिबोध यांचा आणखी एक आक्षेप असा की, "आधुनिक वाङ्मयकृतीला रससिद्धान्त लागू पडत नाही (पृ. ११७)" आणि "श्रेष्ठ वाङ्मयकृतीच्या आस्वादात रसानुभव न येता जीवनरहस्यानुभव येतो (पृ. १६८).

या आक्षेपांचा निरासही सहज होऊ शकतो. वाङ्मयकृतीच्या आस्वादात रसाचा अनुभव कधीच येत नसतो. रसानुभव म्हणजे रसाचा अनुभव नव्हे; रसपूर्ण अनुभव होय. साधारणीकृत जीवनमूल्यांचा अलौकिक पातळीवरील रसपूर्ण अनुभव म्हणजे रसानुभव. सौंदर्यपूर्ण प्रत्यय घेताना संवाद–विरोध–समतोलात्मक लयाचा प्रत्यय येत नसतो. लयातून निर्माण झालेल्या सौंदर्याचाच प्रत्यय येत असतो; वाङ्मयकृतीच्या अनुभवात मानवी जीवनरहस्याचाच अनुभव येत असतो; मात्र तो लोकोत्तर पातळीवरील आस्वाद्यमान अनुभव असल्यामुळे त्या अनुभवाला रसानुभव ही पारिभाषिक संज्ञा आहे. हा रसानुभव सार्वकालिक असल्यामुळे आधुनिक वाङ्मयकृतीला तो लागू पडत नाही हे विधानदेखील असिद्ध ठरते.

म्हणजे शेवटी इथेदेखील तेच 'शास्त्र व्याकुळ' करणे झाले. साधारणीकरण स्वीकारणे, पुमर्थनिष्ठा नाकारणे, रसानुभव आणि जीवनरहस्यानुभव यात संदिग्धता आणणे ही सगळी उदाहरणे त्याचीच आहेत. तरीही प्रा. मुक्तिबोधांना रससिद्धान्तातील फार थोडा अंश मान्य नाही. बाकी सगळा रससिद्धान्त मान्य आहे. ते साम्यवादी साहित्यिक म्हणून ओळखले जातात. साधारणीकरणाचा सिद्धान्त स्वीकारून, एकूणच रससिद्धान्तातील इष्ट अंश स्वीकारून साम्यवादी साहित्यशास्त्राला अधिक समृद्ध करावे या सद्हेतूने त्यांनी 'सृष्टी', 'सौंदर्य' आणि 'साहित्यमूल्य' या ग्रंथाची निर्मिती केली. त्याचा परिणाम एवढाच झाला की त्यांनी घेतलेले आक्षेप हे भारतीय साहित्यशास्त्रातील सिद्धान्तांशीच संवादी ठरले!

लौकिकतावादी–अलौकिकतावादी आणि यापुढे ज्या नवलौकिकतावादी परंपरेची सुरुवात आपण पाहणार आहोत, त्यापैकी कुठल्याही परंपरेच्या बाबतीत किंवा एकूणच साहित्यशास्त्राच्या अभ्यासाच्या बाबतीत कोणतेही निर्विवाद सत्य अस्तित्वात असू शकत नाही. साहित्यशास्त्राचा अभ्यासविषय साहित्य हा आहे. त्यामुळे इथे मतभेदही ही स्वीकारले जातात. हे अनुभूतिप्रधान शास्त्र आहे. शास्त्र या दृष्टीने, विश्लेषण, घटक–उपघटकांचे गुणधर्म, त्यांचे परस्परसंबंध हे इतर शास्त्रांमधील टप्पे या शास्त्रातही उपयोगात आणले जातात. कलावंताची आंतरिक मनोवृत्ती, त्याच्या निर्मितिप्रक्रियेतील स्थित्यंतरे, कलाकृतीमध्ये प्रत्यक्ष उमटणारे गुणधर्म, रसिकाला त्यांतून मिळणारा आनंद आणि या सर्वांचा परस्परसंबंध, एकसंधता, एकार्थता यांचा विचार हे शास्त्र करते. यातूनच मतभिन्नतेच्या दुसऱ्या बाजूचेही स्वागत केले जाते. रसविचारातील 'स्थायी रसः' आणि 'स्थायी विलक्षणो रसः' ही त्याचीच उदाहरणे आहेत. महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे अशा भिन्न भिन्न मतप्रणालींमधूनही साहित्यशास्त्राचा विकास होऊ शकतो. शास्त्रनियमांना कष्टही प्राप्त होत नाहीत. त्यामुळेच भारतीय साहित्यशास्त्राने लौकिकतावादी व अलौकिकतावादी या दोनही परंपरांचे स्वागत सारख्याच आपलेपणाने केले आहे.

भौतिकशास्त्रे, सामाजिकशास्त्रे ही वस्तुवर्णनपर असतात. 'काय आहे' हे ती सांगतात. तर्कशास्त्र, नीतिशास्त्र या शास्त्रांप्रमाणे सौंदर्यशास्त्र, साहित्यशास्त्र ही आदर्शी शास्त्रे आहेत. 'काय आहे' हे सांगून 'काय असावे' हे देखील ती सांगत असतात. 'काय आहे' एवढ्यावर जे साहित्यशास्त्र थांबते ते लौकिकतावादी साहित्यशास्त्र; 'काय असावे' हे सांगते ते अलौकिकतावादी

अनुक्रमणिका

साहित्यशास्त्र. अर्थात 'असावे' मध्ये 'असू शकते' हे अध्याहृतच आहे. 'असावे' साठी 'आहे' ही जाणून घ्यावे लागते. 'आहे' मध्ये सूक्ष्मरूपाने 'असावे' दडलेले असते. या अर्थाने 'आहे' वाद्यांपेक्षा 'असावे' वादी अधिक खोल वास्तववादी असतात असे म्हटल्यास चुकीचे उरू नये. ('ज्ञानेश्वरांचा अलौकिकतावाद', नागपूर, पृ. ९३)

डॉ. रा. भा. पाटणकर आणि प्रा. शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांच्याप्रमाणेच इतरही लौकिकतावादी अभ्यासकांचे विवेचन थोड्याफार फरकाने, एखाददुसऱ्या मुद्याच्या विवेचनातील वेगळेपणाने, अशाच प्रकारे समोर येते.

नवअलौकिकतावादी हा अलौकिकतावादाचा पुढचा टप्पा आहे. नवलौकिकतावाद म्हणजे प्राचीन साहित्य-विचारातील अलौकिकतावादाने अर्वाचीन काळात साधलेला विकास आहे. नवअलौकिकतावादात अलौकिकवाद हा अध्याहृत आहे. त्याचे नवे स्वरूप या सिद्धान्तातून समोर येते. 'नव' याचा अर्थ आधुनिक किंवा नवीन एवढ्यापुरताच मर्यादित नाही. मर्ढेकर ज्या अर्थाने काव्यातील 'नवीनता' सांगतात, त्या अर्थाने म्हणजे 'मौलिकता' हे या सिद्धान्ताचे नवस्वरूप आहे.

महाराष्ट्रातले आजचे आघाडीचे समीक्षक डॉ. द. भि. कुलकर्णी हे या सिद्धान्ताचे प्रणेते आहेत. या सिद्धान्ताचे निर्माण पौर्वात्य आणि पाश्चात्त्य साहित्य–सौंदर्यविचाराच्या अंत:प्रक्रियेतून झाले आहे. संस्कृत आणि इंग्रजी या दोन भाषांमधील समीक्षाविषयक आणि सैद्धान्तिक लेखन-प्रवाहांच्या मराठीत अवतरलेल्या डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे आणि बाळ सीताराम मर्ढेकर या दोन प्रमुख प्रतीकांच्या साहित्यविचारांचा विधायक समन्वय साधून डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी आपला नवअलौकिकतावादाचा सिद्धान्त तात्त्विक आणि उपयोजित समीक्षेतून समोर आणला आहे.

डॉ. द. भि. कुलकर्णी हे समीक्षक आहेत. त्यांनी एखादा साहित्यशास्त्रीय ग्रंथ स्वतंत्रपणे लिहिला नाही त्याचप्रमाणे एखादा स्वतंत्र सिद्धान्तही मांडला नाही, या अर्थाने ते साहित्यशास्त्रज्ञ किंवा सौंदर्यशास्त्रज्ञ नाहीत; मात्र त्यांनी प्राचीन आणि अर्वाचीन कलाकृतींच्या वेळोवेळी केलेल्या समीक्षेतून या नवअलौकिकतावादाचे स्वतंत्र सिद्धान्तन झाले आहे. 'महाकाव्य: स्वरूप व समीक्षा' ते 'सुरेश भट : नवे आकलन' असा मराठीच्या संपूर्ण साहित्यविश्वाचा पट त्यांच्या समीक्षेने अधोरेखित केला आहे. "एम. ए. चे अध्यापन, महाकाव्याचे संशोधन, मर्ढेकर, अभिनवगुप्त यांचे साहित्यचिंतन आणि होमर, शेक्सपियर, टॉलस्टॉय, चेकॉव्ह सावरकर, ॲन रँड यांच्या महान कलाकृती यामुळे मी अंतर्बाह्य बदलून गेलो" (अपार्थिवाचे चांदणे, पृ. २२) असे ते स्वत: सांगतात.

संस्कृतातील साहित्यविचार डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांच्यामार्फत मराठीत आला आणि पाश्चात्त्य साहित्यविचार मर्ढेकरांमार्फत मराठीत आला. अनुक्रमे 'भारतीय साहित्य-शास्त्र' आणि 'सौंदर्य आणि साहित्य' या दोन अभिजात ग्रंथांमधून हा साहित्यविचार मराठी समीक्षेला ज्ञात झाला. या दोनही ग्रंथांच्या पांक्त अभ्यासातून डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी या दोनही साहित्यविचारांना जोडणारा नवअलौकिक-तावादाचा सेतूच निर्माण केला.

तसे करीत असताना डॉ. रा. भा. पाटणकरांप्रमाणे मुळातल्या साहित्यविचाराची कसलीही मोडतोड त्यांनी केली नाही तर व्यंग्यार्थ किंवा साधारणीकृत अर्थ, याला व्यूहाची नवी संकल्पना प्रदान केली.

डॉ. पाटणकरांनी भारतीय साहित्यशास्त्र, ग्रीक साहित्यशास्त्र, पाश्चात्त्य सौंदर्यशास्त्र यांचा एकत्रित विचार करून नवीन सिद्धान्तनिर्मितीचा प्रयत्न केला. त्यासाठी अलौकिकतावादी विचारसरणीची मोडतोड करून तिला लौकिकतावादी विचारसरणीत ओढण्याचाही प्रयत्न करून आपला द्विध्रुवात्मक सिद्धान्त प्रस्थापित केला. मराठी समीक्षेने या सिद्धान्ताची काही प्रमाणात दखलही घेतली; मात्र कुठल्याही शास्त्राला अशी मोडतोड मान्य नसते. शास्त्रविकासाच्या दृष्टीने तिच्यात भर घातली जाऊ शकते. उदा. अशी भर साहित्यशास्त्राने शब्दशक्तींमध्ये घातलेली आहे. या शास्त्राने व्याकरणातून अभिधा किंवा मुख्यार्थ स्वीकारला, मीमांसेतून लक्षणा किंवा लक्ष्यार्थ स्वीकारला आणि व्यंजनाशक्ती किंवा व्यंग्यार्थाद्वारे साहित्यशास्त्राचा पुढचा टप्पा गाठला. असे करताना मुळातील अभिधा किंवा लक्षणा यांची कुठलीही मोडतोड त्यांनी केली नाही. व्याकरण आणि मीमांसा यांच्यापेक्षा काव्याची

पातळी निराळी आहे कारण रस आणि सौंदर्य यांची निर्मिती ही काव्यातच होऊ शकते, व्याकरणाला किंवा इतर कोणत्याही वस्तुवर्णनपर किंवा भौतिक शास्त्रांना त्याची आवश्यकता नसते हे या साहित्यशास्त्रज्ञांनी जाणले होते. त्यामुळेच साहित्यशास्त्राचा विकास आणि पुढच्या काळातील रसानंदाची संकल्पना या गोष्टी सिद्ध होऊ शकल्या. आश्चर्य म्हणजे पुढच्या काळात वैयाकरणांनीही व्यंजनाशक्तीला मान्यता दिली. साहित्यशास्त्राने व्याकरणाकडून अभिधेचे ऋण घेतले होते ते असे व्यंजनाशक्तीच्या रूपाने सव्याज परत केले.

डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांनी सांगितलेले भारतीय साहित्यशास्त्र आणि मर्ढेकरांनी सांगितलेली पाश्चात्त्य सौंदर्यशास्त्राची तत्त्वे यांची नवअलौकिकतावादात जुळणी करताना डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांच्यापुढे काही प्रश्न उभे राहिले.

अभिनवगुप्तांच्या व्यंग्यार्थ आणि मर्ढेकरांची घाट - संकल्पना यांची सांधेजोड कशी करायची? अभिनवगुप्त व्यंग्यार्थाला अर्थाचा अर्थ म्हणतात. त्यातून अर्थसमृद्धी मिळते. मर्ढेकर वाङ्मयकृतीचा घाट, संघटना, लय इ. संकल्पना वापरतात. त्याच्या प्रतीतीतूनही तीच विश्रांती मिळते. म्हणजे व्यंग्यार्थाचा स्फोट आणि अर्थाला घाट मिळणे (अर्थाचीच संघटना होते) यांची जुळणी कशी करायची? हा मुख्य प्रश्न सर्वप्रथम समोर आला.

या प्रश्नाची उकल डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी व्यूहसंकल्पनेने केली. व्यंग्यार्थ हा सुटा सुटा नसतो, विस्कळीत नसतो. त्याचे अनंत व्यूह असतात. व्यंग्यार्थ प्रतीत होत असतानाही सुटा, मोकळा प्रतीत होत नाही. त्याचे व्यूह प्रतीत होतात असे नवअलौकिकतावाद सांगतो. संपूर्ण कलाकृती हा व्यंग्यार्थाचा एक व्यूह असतो. त्यात लहान लहान घटकांचे म्हणजेच शब्द, अलंकार, प्रतिमा, प्रतीके इ. चे अनंत व्यूह असतात. ते जिवंत असतात, त्यामुळेच त्यातून नवनवे निर्माण होत असतात. या सर्व व्यूहांचा एक मोंठा व्यूह निर्माण होतो म्हणून साहित्यकृतीची भाषा ही व्यूहांची भाषा असते हे सर्वप्रथम या नवअलौकिकतावादाने सांगितले. वरवर पाहता वाङ्मयकृती ही शब्द, वाक्य यांची बनलेली असते. त्यांचाही अर्थ-वाचकाला कळणे आवश्यकच असते मात्र वाङ्मयकृतीची कलात्मक भाषा ही केवळ शब्द, वाक्य यांची नसते. ती व्यूहलिपी, व्यूहभाषा असते; म्हणून कलाकृती ही एकाला एक जोडलेली मण्यांची माळ नसते ती एक पूर्णता असते, तो एक पूर्णाकार असतो. (गेस्टाल्ट) हा व्यंग्यार्थ-व्यूह म्हणजेच वाङ्मयकृतीचा घाट; लयबंध.

एका मोठ्या वर्तुळाच्या आत असंख्य लहान लहान वर्तुळे असावीत, ती जिवंत असावीत, त्यांच्या आकारात, रंगात, अंतरात फरक असावा तशासारखे एखाद्या कलाकृतीतही असे असंख्य सजीव व्यूह असतात. त्यांची परस्परांशी नाती बदलत असतात, चैतन्यामुळेच आकारात अंतरात, रंगात फरक होत असतो; चैतन्यामुळेच त्यांची पुनर्निर्मिती किंवा हनन होत असते. डॉ. द. भि. कुलकर्णी म्हणतात, "दर्शनी अर्थाशिवाय आणखी काय असते कवितेत? दर्शनी अर्थातून निघणारे अर्थझंकार असतात. त्या अर्थझंकारांचे चपळ आणि परिवर्तनशील व्यूह असतात; अशा व्यूहांची मिटती–उमलती केंद्रे असतात. (पस्तुरी, पृ. १२)."

"वाङ्मयकृतीमध्ये शब्द आणि वाक्य यांचे नाद, यांचे अर्थ, अलंकार, प्रतिमा आणि प्रतीके इत्यादी घटक, यांचे छोटे छोटे जिवंत व्यूह असतात. या प्रत्येक व्यूहातून एकेक जास्तीचा अर्थ प्रगटत असतो. एवढ्याने काय झाले? या छोट्या छोट्या व्यूहांचा मिळून एक मोठा जिवंत व्यूह म्हणजे ती वाङ्मयकृती असते. या मोठ्या व्यूहातून आणखी एक जास्तीचा अर्थ प्रगटत असतो. हे व्यूह जिवंत असतात म्हणजे काय तर ते सतत बदलत, वाढत, घडत, मोडत असतात – स्वेच्छेने, कालगतीने, आस्वादकाच्या आकलनशक्तीने. (पस्तुरी, पृ. २२)."

म्हणजेच वाङ्मयकृतीमध्ये व्यूहलिपीतली एक व्यूहभाषा असते. तिला घाट म्हणजे एक मोठा आशयव्यूह असतो. त्यात अनेक मध्यम स्वरूपाचे व्यूह, त्यात आणखी सूक्ष्म, सूक्ष्मतम व्यूह असतात. ते सजीव असतात. या अर्थव्यूहांमधून सूक्ष्म, विराट असे अनंत घाट निर्माण होतात. महान कलाकृतीत स्थिर आकृत्या, घाट नसतात. त्यातून नवनवे अर्थव्यूह सतत निर्माण होत असतात. त्यांचे केवळ नामकरण नव्हे तर वर्गीकरण, श्रेणीकरण, प्रतवारी इ. ची जबाबदारी नवअलौकिकतावाद्यांची आहे. अर्थात हा पुढचा टप्पा आहे. मात्र, पु. शि. रेगे, मर्ढेकर,

कुसुमाग्रज इ. च्या साहित्यकृतींमधून हे शोधले जाऊ शकते. भारतीय साहित्यशास्त्राने केलेले अलंकार, रीती इ. चे वर्गीकरण म्हणजे ही व्यूहांना दिलेली नावेच आहेत. ही अखंड प्रक्रिया असते. दोन बिंदूंना जोडणारी सरळ रेषा एकच असते. पण वक्ररेषा अनेक असतात म्हणून प्रत्येक वक्रोक्तीचे नामकरण निराळे असते; असायला हवे असते. व्यंग्यार्थ आणि घाट यांचे असे एकीकरण कलाकृतीत होत असते.

याशिवाय, ते व्यूह ज्या कलावंताची जीवनऊर्जा घेऊन येतात त्यावर त्यांची सूक्ष्मता, स्थूलता, जीवनशक्ती, विकासप्रक्रिया, जन्म-मृत्यू इ. गोष्टी अवलंबून असतात. एकदा कलाकृती निर्माण झाल्यानंतर कलावंताची इच्छा असो वा नसो हे व्यूह एकमेकांच्या संपर्कानेही सतत बदलत असतात. 'भीतरी पालटु जाला' किंवा 'अभिप्रावो अभिप्रायाते विये।'

व्यंग्यार्थाचे जिवंत व्यूह कलाकृतीत असतात. त्या चैतन्यमयतेतूनच नवनवे व्यूह निर्माण होत असतात. हे अर्थातच रसिकाला जाणवत असतात. नवअलौकिकतावादाचा हा पुढचा टप्पा आहे. या सर्वांना कारण अर्थातच रसिकाची भावयित्री प्रतिभा आहे. एका अर्थाने या नवनवीन व्यूहांचा निर्माता रसिक आहे. रसिकाच्या ठिकाणी कलाकृतीचा विकास होत असतो. हे सतत त्याच्या ठिकाणी होत असलेले परिवर्तनशील बदल हाच कलाकृतीचा विकास असतो. हीच कलाकृतीची निर्मितीप्रक्रिया; म्हणजेच कलाकृतीची निर्मितिप्रक्रिया ही कलाकृतीतच अस्तित्वात असते. खऱ्या अर्थाने या अर्थव्यूहांचा निर्माता रसिक असतो. कलाकृतीच्या घाटामध्ये समाविष्ट झालेले विशाल, मध्यम, सूक्ष्म, सूक्ष्मतम असे व्यूह जाणवणे म्हणजे व्यूहलिपी वाचता येणे. त्या वाचनातून, त्यांच्या परस्परसंबंधांच्या आकलनातून जी अनुभवसमृद्धी येते ती म्हणजे व्यूहभाषा कळणे, आकलन होणे. रसिक हा कलाकृतीचा आस्वाद अशा प्रकारे घेत असतो. कलावंताच्या कारयित्री प्रतिभेला शब्दरूप मिळण्याच्या आधीपासून ही निर्मितिप्रक्रिया सुरू होते आणि कलाकृतीत विराम पावते. ही प्रक्रिया विदग्ध रसिकापर्यंत पोचली की त्याच्या भावयित्री प्रतिभेला तीमधील अनंत अर्थव्यूह जाणवू लागतात. ही प्रक्रिया स्थिर नसते. हे व्यंग्यार्थव्यूह सजीव असल्यामुळेच रसिक त्यातून आणखी नवे व्यूह निर्माण करतो. महान कलाकृतींमधले अर्थव्यूह असेच विकासोन्मुख आणि परिवर्तनशील असतात. त्यांनाच आपण वैश्विक कलाकृती म्हणतो. कलाकृतीचा हा विकास, परिवर्तने हीच निर्मितिप्रक्रिया. कविमन ते रसिकमन असा हा निर्मितिप्रक्रियेचा प्रवास अखंड सुरू असतो.

म्हणजेच ललितवाङ्मयकृतीची लिपी देवनागरी, रोमन किंवा इतर कोणतीही नसून ती व्यूहलिपी असते; त्याचप्रमाणे ती वाङ्मयकृती ज्या लौकिक भाषेत लिहिली असते ती व्यवहारभाषा असते. ती कळणे व तिचे स्वतंत्रपणे गुणवर्णन करणे म्हणजे कलाकृतीला केवळ भाषिक पातळीवर जाणून घेणे. (बोली, नागर, प्रमाण इ.) व्यूहातून येणारा अर्थप्रत्यय जाणवणे म्हणजे व्यूहभाषा पूर्ण कळणे. तोच वाङ्मयदृष्ट्या विदग्ध रसिक अशा विदग्ध रसिकाला भारतीय साहित्यशास्त्राने 'सहृदय' असे म्हटले आहे. हा सहृदय काव्यानंदापाशीच थांबत नसे, तर त्या काव्याचे रसग्रहण करताकरताच त्यातले एखादे मर्मही शोधून काढीत असे. म्हणून 'अधिकारी चात्र विमलप्रतिभानशाली सहृदयः' असे अभिनवगुप्त म्हणतात. आजचा समीक्षक तो हाच 'सहृदय' असावा.

सारांश, हे विशाल, सूक्ष्म व्यूह, त्यांचे परस्परसंबंध यांचे अनुभूतीने नामकरण, वर्गीकरण, दिग्दर्शन करू पाहतो तो समीक्षक. अशा कवित्वनिवेदनातून अरसिकामध्येही बदल घडून येऊ शकतो कारण असा समीक्षक आग्रही नसतो; दुराग्रही तर नसतोच नसतो. प्राचीन काळामध्ये अशाच शास्त्रज्ञांनी, समीक्षांनी अलौकिकतावादी व लौकिकतावादी परंपरांचे सारख्याच जिव्हाळ्याने साहित्यशास्त्रात संगोपन केले म्हणूनच साहित्यशास्त्राचा विकास जवळजवळ वीस शतके होत राहिला.

या व्यूहाच्या आस्वादाने समीक्षकाची रसिकता, समीक्षाबुद्धी उत्तरोत्तर वृद्धिंगत होत जाते. याच साधारणीभूत अवस्थेतून तो पुनःपुन्हा त्या कलाकृतीकडे वळत जातो. प्रत्येक आस्वादात आजवरचे अज्ञात सौंदर्य त्याला नव्याने जाणवत जाते आणि पुन्हा एकवार त्या कलाकृतीकडे तो पाहत जातो. सुप्रसिद्ध राष्ट्रीय पंडित बाळाचार्य खुपरेकरशास्त्री म्हणत असत, "मला समजायला लागल्यापासून मी शाकुंतल, उत्तररामचरित वाचतो आहे. आता या

वृद्धपणातही त्यांचे वाचन मला सतत हवेसे वाटते. प्रत्येक वेळेला त्या वाचनातून मला काहीतरी नवीन गवसत राहते आणि तेव्हा इतकाच आताही मी तसाच आनंदविभोर होत असतो."

अशी पुनर्वाचनाची क्षमता ज्या कलाकृतीत आणि ज्या रसिकातही असते, तो पुनःपुन्हा तिकडे वळत असतो. एखाद्या मंत्राच्या आवर्तनांप्रमाणे मंत्रमुग्ध होत असतो. त्याची प्रतिभा अधिकाधिक उन्नत होत जाते आणि एका अलौकिक उंचीवर तो जाऊन पोचतो. नव-अलौकिकतावादात हे अध्याहृत आहे.

अभिनवगुप्त व्यंग्यार्थाला अर्थाचा अर्थ म्हणतात आणि त्यातून अनुभवसमृद्धी मिळते हे आपण मागे पाहिले. व्यंग्यार्थ हा झटितिप्रत्यय आहे आणि असंलक्ष्य-क्रमतेने तो प्रतीत होतो हेही ते सांगतात; मात्र ते इथेच थांबतात. व्यंग्यार्थाला आशयदृष्ट्या काही घाट आहे का, त्याची काही संघटना आहे का? त्याचे अपरिमित आणि परिवर्तनशील असे अर्थव्यूह संभवू शकतात का? या पुढच्या प्रश्नांची उकल ते करीत नाहीत. थोडक्यात, ते अर्थाचा विचार करतात, अर्थबंधाचा विचार म्हणजेच घाटविचार, लयविचार करीत नाहीत.

मर्ढेकरदेखील लय हा संबंधांचा संबंध आहे असे सांगतात. ते वाङ्मयकृतीचा घाट, संघटना, लय इ. संकल्पनांचे विवेचन करतात; मात्र कलाकृतीचे ऊर्जाकेंद्र आणि त्याच्या अर्थशक्तीच्या प्रभावक्षेत्रानुसार ठरणारा घाट, लयबंध याचा विचार ते करीत नाहीत. अर्थशक्तीच्या मर्यादेवर घाट ठरत असतो, त्याला आकृती मिळत असते हेही ते सांगत नाहीत.

व्यंग्यार्थाचे अनंत व्यूह असतात. ते केवळ संवाद-विरोध–समतोलात्मक नसतात. या प्रत्येक व्यूहाचे एक ऊर्जाकेंद्र असते. केंद्र म्हटल्यामुळे ते कलाकृतीच्या केंद्रस्थानीच असले पाहिजे असा काही संकेत नाही. या ऊर्जाकेंद्राच्या प्रभावक्षेत्रावर कलाकृतीचा घाट ठरत असतो, त्याला आकृती मिळत असते; त्याचप्रमाणे कविप्रतिभेच्या अर्थशक्तीच्या मर्यादेवर ते प्रभावक्षेत्र कार्यरत होत असते. या केंद्रापासून तर घाटापर्यंतच्या परिसरात लयतत्त्व कार्य करते. अर्थशक्तीच्या मर्यादा, सीमा हे ऊर्जाकेंद्र ठरवते. लयाला अशी आकृती मिळते. लयामुळेच कलाकृतीला एक बंदिशीचे स्वरूप मिळते. त्या बंदिशीलाच मर्ढेकर घाट ऊर्फ संघटना असे म्हणतात. हा घाट अर्थातच अर्थशक्तीला मिळालेला असतो. एकमेकात गुंतलेल्या, सतत फिरत असलेल्या व्यंग्यार्थव्यूहांना मिळालेला असतो. याचाच अर्थ, घाट हा आशयाला मिळालेला असतो. तो पोकळ नसतो. ऊर्जाकेंद्राच्या शक्तीप्रमाणे तो मिळत असला तरीही त्याचेही कंगोरे–किनारे, धागे-दोरे आशयात गुंतलेले असतात; आशयरूपच झालेले असतात. त्यामुळेच मर्ढेकरांचा सौंदर्यविचार आकृतिवादी आहे या विचाराला आपोआपच शह मिळतो. म्हणूनच नवअलौकिकतावाद सांगताना डॉ. द. भि. कुलकर्णी म्हणतात, "कारागिरीच्या वस्तूत तिचा आशय आणि तिचे सौंदर्य या दोन भिन्न गोष्टी असतात. कलाकृतीमध्ये आशय आणि आकृती एकरूप असतात-नव्हे, तिच्या संदर्भात आशय आणि आकृती असे दोनशब्द वापरताच येत नाहीत; तिथे आशय आकृतिरूप झालेला असतो; आकृती आशयमय झालेली असते. तिथे आशयाच्या सीमेला आणि आशयघटकांच्या परस्परसंबंधांना आपण चुकून आकृतितत्त्व समजतो; तिथे आकृतितत्त्वाच्या हेतूला आपण चुकून आशय समजतो. (पस्तुरी, पृ. २५)."

भारतीय साहित्यशास्त्रातील रसविवेचन हे वाक्य-प्रधान आहे. मर्ढेकर आपले विवेचन शब्दप्राधान्यतेने करतात. प्रसरणशील आणि अप्रसरणशील अशी शब्दांची वर्गवारी करून प्रसरणशील शब्दांमधून लयाद्वारे सौंदर्य-निर्मिती होते असे ते सांगतात. नवअलौकिकतावादमात्र वाङ्मयात विशिष्ट शब्दच प्रसरणशील असतात असे मानत नाही. कविप्रतिभेने कुठलाही शब्द, वाक्य, व्यंग्यार्थ-व्यूह निर्माण करू शकतो असे तो सांगतो. शब्दच केवळ प्रसरणशील होत नाहीत. वाक्यार्थच केवळ व्यंग्यार्थपूर्ण होत नाहीत तर अर्थव्यूहच प्रसरणशील व व्यंग्यार्थपूर्ण होतात. ते रसिकाची जाणीव, त्याचे व्यक्तिमत्त्वच प्रसरण-शील, व्यंग्यार्थमय, व्यूहात्मक करतात हा विचारच केवढा मौलिक आहे! भारतीय साहित्यशास्त्र-पाश्चात्त्य सौंदर्य-शास्त्र यांच्यात समन्वय साधून वैचारिक नवनिर्मिती करणारा आहे. डॉ. द. भि. च्या इतर अनेक ग्रंथांसह त्यांच्या अलिकडच्या 'पस्तुरी', 'समीक्षेची सरहद्द', 'प्रतीति-भेद' इ. ग्रंथांमधून हा विचार नवनव्या पैलूंनी प्रकट

झाला आहे. याच संदर्भात त्यांनी केलेली, राजेंद्र बनहट्टी यांच्या 'गंगार्पण' या कथेची (पस्तुरी, पृ. १५६ ते १६६), कुसुमाग्रजांच्या 'कणा' या कवितेची (तत्रैव, पृ. ५७ ते ७४), गदिमांच्या 'जोगिया' या कवितेची (पृ. ८३ ते ९५) समीक्षा मुळातूनच वाचायला हवी.

म्हणजेच हा नवअलौकिकतावाद व्यंग्यार्थ आणि घाट यांचे एकीकरण करून; व्यंग्यार्थव्यूहांना घाटाची बंदिश देऊन कलाकृतीचा पूर्णाकार विशद करतो. अभिनवगुप्तांच्या रससिद्धान्ताच्या सहाय्याने डॉ. द. भि. कुलकर्णी हे मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचाराला पूर्णता देतात आणि मर्ढेकरांचा सौंदर्यविचार अभिनवगुप्तांच्या अलौकिकतावादाला लावून पाश्चात्त्य आणि पौर्वात्य साहित्यशास्त्राला एकरूप देतात.

नवअलौकिकतावादाने कलाकृतीतील सौंदर्य आणि जीवनमूल्ये यांचाही सुरेख गोफ विणलेला आहे. अभिनवगुप्तांनीही आस्वाद्यमानता आणि पुरुषार्थोपयोगिता या दोहोंचा अलौकिक समन्वय आपल्या साहित्यविचारात साधलेला आहे. त्यांच्या मते ज्या जीवनानुभवाचे कवीला काव्यात चित्रण करायचे असते त्याचा त्याने जीवनमूल्यनिष्ठ (पुरुषार्थोपयोगिता) आणि सौंदर्यात्म (आस्वाद्यमानता) यांनी युक्त असा प्रत्यय घेतलेला असतो. रसिकही त्या वाचनाने किंवा नाट्यावलोकनाने आपल्या पूर्वसंस्कारांचे (स्थायी) साधारणीकृत पातळीवर आस्वादन करीत असतो; म्हणून व्यंग्यार्थ हा जीवनमूल्यनिष्ठच असतो. मग ते जीवनमूल्य जुने असो किंवा नवे असो. म्हणजेच ते जीवनमूल्य धर्म, अर्थ, काम आणि मोक्ष असे अभिनवगुप्तांनी सांगितल्याप्रमाणे पुरुषार्थकल्पनेवर आधारलेले असो किंवा आधुनिक कालातील स्वातंत्र्य, समता, बंधुभाव या त्रयीवर आधारलेले असो किंवा प्रा. शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांनी मानलेले, सर्व वर्गीय निष्ठांच्या पलीकडे पोचलेले 'मानुषता' हे जीवनमूल्य असो.

तत्कालीन लौकिक जीवनातील सदाचरणाच्या दृष्टीने धर्मशास्त्राने सांगितलेले हे चार पुरुषार्थ; त्यांचा समावेश भारतीय साहित्यशास्त्रात कलाकृतीतील जीवनमूल्ये म्हणून केला गेला मात्र त्यांचे पुरेसे विवेचन भारतीय साहित्यशास्त्राने केले नाही. डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांच्यासारख्या व्युत्पन्न साहित्यशास्त्रज्ञानेदेखील आस्वाद्यमानतेचे विवेचन अप्रतिम केले मात्र पुरुषार्थनिष्ठा या मूल्याकडे पुरेसे लक्ष दिले नाही.

ही पुरुषार्थनिष्ठा धर्मशास्त्राकडून साहित्यशास्त्राने उचलली आणि मध्ययुगीन धर्मनिष्ठ सामाजिक आचरणानुसार साहित्यकृतीने जीवनाचा यथोचित प्रत्यय द्यावा या हेतूने तिचा स्वीकार केला. इथे साहित्यशास्त्राच्या अभ्यासाविषयी एक बाब स्पष्ट करायला हवी. डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांनी साहित्यशास्त्राच्या अभ्यासाची जी चतु:सूत्री सांगितली आहे (भा. सा. पृ. २० ते २४) तिकडे प्रत्येक अभ्यासकाने बारकाईने बघायला हवे. त्यातील 'सिद्धपरमतानुवाद' या सूत्रानुसार इतर शास्त्रांमधून घेतलेल्या माहितीचा साहित्यशास्त्रात अंतर्भाव करताना ते शास्त्रज्ञ तिचा अनुवाद करून पुढे जातात; मूळ ग्रंथानुसार त्याचा सखोल परामर्श घेतातच असे नाही. त्यासाठी लागणारा जादा वेळ आणि ग्रंथविस्ताराचे भय या दोनही गोष्टी ते टाळतात. पुरुषार्थकल्पनेच्या अभ्यासकाला तीविषयी अधिक माहिती हवी असल्यास त्याने धर्मशास्त्रातून ती शोधून घ्यावी अशी त्यांची अपेक्षा असते. तत्कालीन शास्त्रग्रंथलेखनाची हीच पद्धती होती; परंतु त्यामुळे शास्त्रकाराला त्या गोष्टीचे महत्त्व नव्हते असा निष्कर्ष त्यातून काढला जाऊ नये असे ते म्हणतात. वास्तविक पाहता आता अशी पद्धती राहिलेली नाही. त्यामुळे पुरुषार्थकल्पनेचाही आस्वाद्यमानतेच्या बरोबरीने डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांनी विस्तार करायला हवा होता. मूळ संस्कृत धर्मशास्त्रातील पुरुषार्थसंकल्पना आजच्या अभ्यासकाला जाणून घेणे कठीण आहे हे समजून घेऊन त्यांच्यासारख्या निर्मल हृदयाच्या साहित्यशास्त्रज्ञाने तिचेही सखोल अवगाहन करायला हवे होते. हा विचार त्यांनी आपल्या विवेचनासाठी आधारभूत म्हणून घेतला मात्र त्याला पुरेसे आविष्कृत केले नाही.

या जीवनमूल्यांच्या साहित्यशास्त्रातील अंतर्भावामुळे कला आणि जीवन यांना जी एकरूपता मिळाली तिचे महत्त्व आधुनिक काळातील कलावादी आणि जीवनवादी यांनी लक्षात घेतले पाहिजे. नवअलौकिकतावाद या दोनही वादांची फारकत मान्य करीत नाही. व्यंग्यार्थव्यूह आणि कलावंताच्या प्रतिभाशक्तीप्रमाणे त्यांना मिळालेला घाट किंवा संघटना यात कुठलेही द्वैत नाहीच हीच नवअलौकि-

तावादी भूमिका आहे, म्हणजेच व्यंग्यार्थव्यूहांना जी घाटाची सीमा मिळते त्यातून कला आणि जीवन यांचा एकमेकांत विलोप होऊन विदग्ध रसिकाला जो रसानंद मिळतो तो कलेला जीवनापासून निराळा काढीत नाही. म्हणूनच डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे म्हणतात, "प्रबंधगत रसाच्या कसोटीचे असे हे द्विविध स्वरूप असल्यामुळेच रसमीमांसकांसमोर कला व जीवन यांच्या संबंधाविषयीचे प्रश्न निर्माण झाले नाहीत. पुमर्थत्व या कसोटीमुळे रस जीवननिष्ठ राहिला व आस्वाद्यत्व या कसोटीमुळे इतर वाङ्मयापासून काव्याचे वैशिष्ट्य प्रस्थापित झाले (भा. सा. पृ. ३६१)."

खरे तर आस्वाद्यमानतेप्रमाणेच रसाच्या पुरुषार्थ-निष्ठेवर जर स्वतंत्र व सविस्तर विवेचन डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांनी केले असते; एक स्वतंत्र प्रकरणच जर त्यावर लिहिले असते तर आज अलौकिकतावादावर जो जीवनविमुखतेचा आरोप केला जातो तो कदाचित, केला गेला नसता; परंतु 'उक्तमेव तत् मुनिना; न तु अपूर्वं किंचित्' या उक्तीप्रमाणे त्यांनी पूर्वसरींची लेखन-पद्धती जशीच्या तशी अनुसरली.

दुसरी गोष्ट म्हणजे, साहित्याचा प्रत्यय लौकिकभिन्न कसा असतो याची तात्त्विक समीक्षा त्यांनी केली मात्र या सिद्धान्ताला अनुसरून मराठीतील उत्तमोत्तम कला-कृतींची उपयोजित समीक्षा त्यांनी केली नाही. ती जर केली असती तर अलौकिकतावादाच्या सिद्धान्ताला अधिक बळकटी आली असती. तो अधिक जीवनसन्मुखतेने समोर आला असता.

मर्ढेकरांचा लयसिद्धान्त हादेखील जीवनसन्मुखच आहे आणि वाङ्मयीन महात्मतेसाठीही ते जीवनाला पारखे झालेले नाहीत. वाङ्मयकृतीचा प्रसरणशील अर्थ हा जीवनमूल्यांशीच संबंधित असतो हे त्यांचे महत्त्वाचे प्रतिपादन आहे. ते लयबंध, घाट, वाङ्मयीन महात्मता, भावनानिष्ठ समतानता इ. चे सविस्तर विवेचन करतात मात्र त्यांना जीवनमूल्यांशी जोडू शकत नाहीत. जीवन-मूल्यांचा उल्लेखही ते वाङ्मयीन महात्मतेत करीत नाहीत; तरीही कलाकृतीत जीवनरस त्यांनाही अभिप्रेत आहेच. ते म्हणतात, "तेव्हा महात्मतेच्या या अत्यंत जिव्हाळ्याच्या अशा तत्त्वापासून मराठी वाङ्मयकृतींना जोपर्यंत जीवनरस पुरविला जात नाही, तोपर्यंत त्यांच्या यशाचा रंग निर्जीव, क्षणभंगुर, फिकट राहिला आणि त्यांचा गाभा पोचट राहिला तर त्यात नवल काय? (सौंदर्य आणि साहित्य, पृ. १७०)."

मर्ढेकरांच्या मते कलावंताच्या मनात एक अध्याहृत सौंदर्यसंबोध हा असतोच. तो एखाद्या प्रतिकूल धक्क्याने, उदा. दारिद्र्य, विषमता इ.विचलित होतो आणि अशी एखादी घटना आणि कलावंताच्या मनातील सौंदर्यभाव यांच्या विसंगत हेलकाव्यातून कलाकृती जन्म घेते. हा लंबक क्षणभरासाठी अस्थिर होऊन लगेच स्थिर होतो, तिथे कलाकृतीचा उगम होतो. ते पुन्हा म्हणतात, 'व्यक्ती आणि विश्व यांच्या संघर्षणाने वाङ्मय किंवा दुसरी एखादी कलाकृती निर्माण होते' असे नेहमी प्रतिपादण्यात येते. पण या संघर्षाचे किंवा तज्जन्य कल्लोळाचे स्वरूप जर आतापर्यंत वर्णन केलेल्या सखोल भावना व त्यांची सौंदर्यतत्त्वानुयायी संगती यांनी प्रेरित झालेले नसेल, तर त्यातून सरस वाङ्मय प्रकट होण्याची आशा नको (सौंदर्य आणि साहित्य पृ. १६९)." म्हणजेच केशवसुतांच्या अगदी उलट मर्ढेकरांना निर्मितीची प्रेरणा ही विश्वामधल्या कुरूपतेतून मिळते.

यातूनच पुढे मर्ढेकर वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा, वाङ्-मयीन तादात्म्य आणि वाङ्मयीन महात्मता असा उत्तरोत्तर विकास साधत जातात.

स्वतः मर्ढेकरांनी आपल्या कवितांमध्ये जीवनानु-भवांच्या अनुषंगाने येणाऱ्या या तीनही घटकांची सौंदर्यतत्त्वा-नुसारी संगती लावलेली आढळते. ही मर्ढेकर या कला-वंताची प्रतिभा आहे. मुंबई शहराचे विच्छिन्न स्वरूप बघून त्यांच्यातील कलावंताला जो हादरा बसला आहे, त्यांच्या ठिकाणचा सौंदर्यसंबोध जो विचलित झाला आहे, दुखावला गेला आहे त्यातूनच ही बकाल मुंबई 'न्हालेली जणु गर्भवती' होऊन समोर येते. द्वितीय महायुद्धातील मानवी जीवनमूल्यांच्या भीषण संहारामुळे भ्रमनिरस्त झालेला हा कलावंत 'जीव पैशाला पासरी। अणुयुगी' हे जाणवत असूनही 'शुभाशुभाचा फिटे किनारा' असे म्हणत चांदण्या रात्री गंगाकिनारी त्याला जाणवलेल्या लोकोत्तर सौंदर्यप्रत्ययाची प्रतीती देतो. एका अश्राप, निरागस, अनाथ मुलाला फलाट 'दादा'च्या कुशीत जागा देतो. अवतीभवती सुरू असलेली जीवनमूल्याची जाळपोळ बघत असतानाही

त्याच्यातल्या कलावंताच्या प्रतिभेचे मांगल्य ओसरत नाही.

मर्ढेकर कलावंत होतेच; सौंदर्यशास्त्रज्ञही होते. या दोनही भूमिका एकत्र जगताना म्हणूनच डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांच्याप्रमाणे आपल्या सिद्धान्तांचे केवळ तात्त्विक विवेचन करूनच ते थांबले नाहीत तर या सिद्धान्तांना अनुलक्षून त्यांनी अनंत काणेकर, यशवंत, गिरीश, माधव जूलियन, बालकवी, ना. सी. फडके अगदी टी. एस. इलिएट इ. च्या साहित्यकृती विचारात घेऊन आजपर्यंतच्या मराठी समीक्षेला अनुकूल-प्रतिकूल असे जबरदस्त धक्के दिले. साहित्याचा प्रत्यय लौकिकभिन्न कसा असतो याची उपयोजित समीक्षा करून वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा, तादात्म्य, महात्मता, भावनात्मक समतानता हे शब्द पारिभाषिक स्वरूपात मराठी समीक्षेत खोलवर रुजवले. ललित कला व वाङ्मयकला यांच्यातील मूलभूत साम्यभेद अचूक विशद केले मात्र आशयाची आकृती व आशयाची आंतरसंघटना यांतील भेद व अशा संघटनेमध्ये दडलेली जीवनमूल्ये या घटकांचे सांगोपांग विवेचन केले नाही. कदाचित अल्पायुष्यामुळे त्यांना ते शक्य झाले नसावे.

डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी आपल्या नवअलौकिकतावादाचा प्रारंभ पौर्वात्य आणि पाश्चात्त्य साहित्यशास्त्रातील साम्यभेद दर्शवून केला आहे. १९८२ साली प्रसिद्ध झालेल्या त्यांच्या 'मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : पुनःस्थापना' या ग्रंथात या नवअलौकिकतावादाची बीजे आढळतात. हे साम्यभेद दर्शविण्यासाठी अभिनवगुप्त आणि मर्ढेकर हे दोन पौर्वात्य आणि पाश्चात्त्य मानदंड त्यांनी स्वीकारले आहेत. त्यांचा तौलनिक अभ्यास सादर करून दोघेही भिन्न भिन्न मार्गांनी परंतु अखेरीस अलौकितावादी कसे आहेत हेही त्यांनी दर्शविले आहे. (मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : पुनःस्थापना, पृ. ३७३ ते ३७८).

सारांश, प्रत्यक्षात भारतीय साहित्यशास्त्र आणि पाश्चात्त्य साहित्याभिरुची यांचा तात्त्विक आणि उपयोजित पातळीवर समन्वय हे त्यांचे मराठीला मोठे योगदान आहे. मर्ढेकरांची आधुनिक सौंदर्याभिरुची आणि डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांचे भारतीय साहित्यशास्त्राचे गहन आकलन या दोहोंचा संयोग या समीक्षेत आढळतो. हे केवळ एकीकरण किंवा एक आणि एक दोन अशी गणिती बेरीज नसून यातूनच नवअलौकिकतावादाचा नवा साहित्यशास्त्रीय सिद्धान्त निर्माण झाला आहे. एकीकडे भरतमुनी, आनंदवर्धन, अभिनवगुप्त, डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे तर दुसरीकडे ॲरिस्टॉटलपासून नॉर्थरोप फ्रायपर्यंतचा वारसा या समीक्षेने आत्मसात केला आहे, त्यामुळेच प्राचीन, अर्वाचीन, समकालीन, नव अशा विविध कलाकृतींची समीक्षा त्यांच्या लेखनात सारख्याच ताकदीने आणि जिवंतपणाने होत असते. 'मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : पुनःस्थापना' 'तिसऱ्यांदा रणांगण', 'दोन परंपरा', 'हिमवंतीची सरोवरे', 'पस्तुरी', 'प्रतीतिभेद' इ. तिची उदाहरणे आहेत.

आज डॉ. द. भि. कुलकर्णी हे नवअलौकिकतावादाच्या अनुषंगाने, व्यंग्यार्थव्यूहबंध आणि कलावंताच्या प्रभावक्षेत्राच्या आधाराने कलाकृतीला लाभलेल्या घाटाच्या तात्त्विक विवेचनाबरोबरच ज्ञानेश्वर, केशवसुत, तांबे, कुसुमाग्रज, गदिमा, जी. ए. कुलकर्णी अगदी राजेंद्र बनहट्टी, सुरेश भट यांच्यापासून सोफोक्लिजच्या इडिपस रेक्सपर्यंतच्या कलाकृतींची समीक्षा करीत आहेत. कुसुमाग्रजांच्या 'कणा' या कवितेविषयी लिहिताना, त्यातील 'पाणी' या शब्दाचा अर्थव्यूह सांगताना ते म्हणतात, "कवीच्या प्रतिभेत तो होताच; त्याची बंधच्छाया कवितेतही होतीच; पण आपल्या बुध्दिप्रधान, विश्लेषणकुशल मनात तो नव्हता - तो अर्थव्यूह आता आपल्या मनात नव्हे, आपल्या प्रतिभेत तयार झाला – कविप्रतिभा आणि आपली प्रतिभा एकरूप झाल्यात – ही कवीचीच कृपा, कवितेचीच कृपा ... अर्थाचे आकलन ही एक व्यावहारिक ज्ञानात्मक प्रक्रिया आहे. प्रातिभ आकलनात संवेदना–भावना–ज्ञान–स्मृती इत्यादी अनेक घटकांचा समावेश असतो. त्यांचा व्यूह असतो. कृती सोडून. ते आकलन तडक आणि उत्कट असते. श्रेष्ठोपमा द्यायची तर प्रातिभ आकलन साक्षात्का-रासारखे कालमुक्त असते. ते व्यूहात्मक असते व म्हणून अखंड असते; व म्हणून केंद्रयुक्त असते... एकदा अर्थव्यूह अनुभवण्याचा सराव झाला की आपला कलास्वाद अधिक सूक्ष्म, व्यामिश्र, अर्थसमृद्ध होतो ... पाण्याचा अर्थव्यूह जाणवणे म्हणजे काय एखादी आकृती अनुभवणे आहे? नाही त्या व्यूहातून एका मूल्याची प्रतीती आपणांस आली आहे : विपत्तीमुळे माणसे भयभीत होतात किंवा कडवट होतात; तसे व्हायचे नाही; आपल्या मनाचे सत्त्व शाबूत ठेवायचे – या

जीवनमूल्याची प्रतीती आपणांस आली.... आशा, धैर्य, प्रेम, विश्वास, सहकार्य, आनंद हे केवढे मोठे सद्‌गुण आहेत; त्यांचे बौद्धिक ज्ञानात्मक कथन नव्हे तर त्यांची साक्षात अनुभूतीच – अनिर्वचनीय अनुभूतीच – ही कविता आपणांस देते. यालाच जीवनमूल्यभान आणि जीवनमूल्यप्रत्यय, म्हणायचे
– आणखी काय? असे प्रत्यक्ष जीवनात, प्रवचनात, निबंधात, चर्चेत कधीच घडत नाही; असे फक्त कलानुभवातच घडू शकते – घडते. इथे सौंदर्यानुभव आणि जीवनानुभव अगदी एकात्म झालेले असतात. (पस्तुरी, पृ. ७१, ७२)."

अभिनवगुप्त, मर्ढेकर, डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे हे तिघेही अलौकिकतावादी साहित्यमीमांसक आहेत. कलाकृतीतील घटकांचा व्यूह हा अनुभवनिष्ठ असतो आणि या अमूर्त अनुभूतीतून, साहित्यिक आणि रसिक यांच्या संनिकर्षातून मनात अनंत अर्थव्यूह निर्माण होत असतात असे अलौकिकतावाद त्याचप्रमाणे नवअलौकिकतावादही आणखी पुढे जाऊन सांगतो. मर्ढेकरमात्र हा व्यूह वस्तुनिष्ठ मानतात आणि कलावंत व माध्यम आणि माध्यम व रसिक हे दोन पृथक हृदयसंवाद मानतात; म्हणूनच डॉ. द. भि. कुलकर्णी हे मर्ढेकरांना जडवादी अलौकिकतावादी म्हणतात तर अभिनवगुप्तांना अनुभूतीवादी अलौकिकतावादी म्हणतात. तुलनेने त्यांचा नवअलौकिकतावाद हा अभिनवगुप्तांच्या अधिक जवळ जाणारा आहे. त्यामुळे त्यांना अभिनव–अलौकिकतावादी असेही म्हणता येईल.

दुसरी गोष्ट अशी की मर्ढेकर सौंदर्यभावना व जीवशास्त्रीय भावना यात भेद करतात. जीवशास्त्रीय भावनांचे प्रयोजन स्वसंरक्षण व वंशवर्धन इतक्यापुरते मर्यादित करून मर्ढेकर आस्वादकाच्या भूमिकेच्या प्रयोजनाचा अनुकूल–प्रतिकूल विचार करतात. अभिनवगुप्त मात्र आस्वादकाच्या भूमिकेचा विचार करताना ती साधारणीकृत झाली की तिचे प्रयोजन बदलते असा मूलगामी विचार मांडतात.

डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे आणि बाळ सीताराम मर्ढेकर या दोघांनीही अनुक्रमे पौर्वात्य आणि पाश्चात्त्य साहित्यविचार मराठीत आणून मराठीतील साहित्यविचार समृद्ध केला हे खरेच; त्याचबरोबर डॉ. देशपांडे यांचा पाश्चात्त्य साहित्यशास्त्राचा अभ्यास नव्हता आणि मर्ढेकरांचा पौर्वात्य संस्कृत साहित्यशास्त्राचा अभ्यास नव्हता ही बाबदेखील तितकीच महत्त्वाची आहे. डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांना हे दोनही अभ्यास प्राप्त आहेत. मूलग्रंथांच्या पांक्त अभ्यासातून त्यांना हे प्राप्त झाले आहेत; म्हणूनच भारतीयांचा व्यंग्यार्थ आणि पाश्चात्त्यांच्या लय, घाट, या संकल्पना यांचा एकत्रित विचार त्यांना करता आला. पाश्चात्त्य सौंदर्यवाद्यांनी लयाचा, घाटाचा विचार केला, व्यंग्यार्थाचा केला नाही. अभिनवगुप्त व्यंग्यर्थांचा विचार करतात, घाटाचा, लयाचा करीत नाहीत. व्यंग्यार्थबंधही ते सांगत नाहीत. व्यंग्यार्थाला घाट मिळत असतो हा विचार त्यांच्याजवळ नाही. अलौकिकतावादामधील हे दोन ध्रुव खरोखर नवअलौकिकतावादात एकत्र आले आहेत. जीवनमूल्यांना आस्वाद्यमानता, व्यंग्यार्थ, जिवंत अर्थव्यूह, घाट, लय यांच्याबरोबरीने महत्त्व देऊनही डॉ. द. भि. कुलकर्णी हे लौकिकतावादी होत नाहीत. अशी कुठलीही तडजोड न करता अलौकिकतावादाचा विकास त्यांच्या समीक्षेने केलेला आढळतो. नवअलौकिकतावादामुळे आधुनिक कलाविचार आकृतिवादी न होता आशयवादी होईल. संघटना ही आशयाची आहे, आकृतीची नाही हे लक्षात येईल; म्हणजेच अलौकिकतावादाचा पाया कायम ठेवून त्यात दडलेल्या जीवनमूल्यांची फोड आणि जोड नवअलौकिकतावाद करतो. डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांनी हे सूचित केले. मर्ढेकर तिकडे वळलेच नाहीत.

डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी आपल्या या दोन साहित्यशास्त्रीय गुरूंच्या कार्याची परिपूर्ती आणि विकास केला. हाच त्यांचा (अभि) नवअलौकिकतावाद!



अनुक्रमणिका

नवइतिहासवाद

– अशोक कृष्णाजी जोशी

वाङ्मयेतिहास ही कल्पना आता मान्यता प्राप्त झालेली कल्पना आहे व विद्यापीठीय अभ्यासक्रमांमध्ये तिचा पदवीस्तरावर व पदव्युत्तर स्तरावर समावेश झाला आहे. वाङ्मयेतिहासाच्या अभ्यासक्रमात कालानुसार (कधी कधी प्रमुख लेखकानुसार, उदा. एज् ऑफ् चॉसर, एज् ऑफ् शेक्सपीअर इ.) वाङ्मयाचे विविध कालखंडात विभाजन केले जाते. त्या त्या काळातल्या वाङ्मयाची शैली समोर ठेवून किंवा त्या वाङ्मयाने हाताळलेले विषय लक्षात घेऊन (उदा. मेटॅफिजिकल पोएट्स्) काही समान वैशिष्ट्ये अभ्यासली जातात. त्या वाङ्मयात असलेले काही ठळक समान दुवे व फरक दाखवले जातात. (उदा. १८–१९ व्या शतकातला इंग्रजी वाङ्मयातला स्वच्छंदतावाद, मराठीतील कविवर्य तांब्यांपासूनचा स्वच्छंदतावाद व मर्ढेकरांनी आणलेला आधुनिकवाद व रूपवाद यातला फरक)

पण वाङ्मयाचे अभ्यासक वाङ्मयेतिहासाच्या रूढ कल्पनेपाशी थांबले नाहीत. त्यांनी विशेषतः एकोणीसशे साठनंतर वाङ्मयकृती व त्यांचा संदर्भ (Context) यांचा नेटाने अभ्यास सुरू केला. (मार्क्सवादी समीक्षकांनी साहित्यकृतीमागच्या अर्थकारणाचा व वर्गविग्रहाचा अभ्यास १९३० नंतर सुरू केला होता, तर फ्रॉईडवादी मनोविश्लेषणवादी समीक्षकांनी साहित्य कृती ही लेखकाच्या अंतर्मनातल्या प्रेरणांचा आविष्कार असते व अंतर्मनातील प्रेरणांचे त्या साहित्यकृती समाधान करीत असतात असे सिद्धांतन एकोणीसशे चाळीसच्या दशकापासून जोमाने केले होते) सर्व प्रकारचे संदर्भ – सामाजिक, सांस्कृतिक, धार्मिक इ. तपासण्यात येऊन वाङ्मयसंहितेचा नेटाने अभ्यास १९६० नंतरच होऊ लागला.

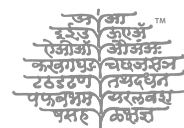
इंग्रजी अभ्यासक्रमामध्ये लेग्वी–कझामिचा (Legouis - Cazamian) व क्रॉम्प्टन–रिकेटचे इंग्रजी साहित्याच्या इतिहासावरचे इंग्रजी ग्रंथ व स्कॉट जेम्सचा मेकिंग ऑफ लिटरेचर (Making of Literature) हा ग्रंथ, स्वातंत्र्यानंतरच्या काळातही अभ्यासले गेले ऑक्सफर्ड, केंब्रिज, पेंग्विन या प्रसिद्ध प्रकाशनसंस्थांनी प्रकाशित केलेले विस्तृत स्वरूपाचे वाङ्मयेतिहासखंड यांचा या काळात अभ्यास झाला. यातले पेंग्विनने प्रसिद्ध केलेले वाङ्मयेतिहासाचे दहा खंड तर वाङ्मयीन कृतींची केवळ सामग्री (data) किंवा माहिती देणारे, केवळ वाङ्मयेति-हासाशी संबंध असणारे ग्रंथ नव्हते, तर वाङ्मयाच्या सामाजिक पार्श्वभूमीची चिकित्सा करणारे ग्रंथ होते हे आवर्जून सांगितले पाहिजे. स्वातंत्र्योत्तर काळात मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासासंबंधीही महत्त्वाचे लिखाण झाले.

पण वाङ्मयीन इतिहासाची संकल्पना काय आहे यावर नव्या दृष्टीने विचारमंथन १९७० नंतरच सुरू झाले. यातील बेसिल वायली Basil Wiley या लेखकाच्या १६ वे शतक ते १९ वे शतक यातल्या वाङ्मयाची बौद्धिक पार्श्वभूमी स्पष्ट करणारे ग्रंथ प्रसिद्ध आहेत. (हे ग्रंथ १९६० नंतर प्रसिद्ध झाले.) त्यांचे महत्त्व व त्यातील व्यक्त झालेली दृष्टी अधोरेखित करणे आवश्यक वाटते.

कला ही स्वतंत्र, स्वायत्त आहे, सौंदर्यमूल्याला स्वायत्तता असते असे मानणारा स्वायत्ततावाद, आधुनिकवाद, रूपवाद १९६० च्या दशकातदेखील प्रभावी होते. वाङ्मयेतिहासाचे कोणतेही रूप विशेषतः वाङ्मय समाज संबंध अधोरेखित करणारे त्याला मान्य असणे शक्यच नव्हते.

या पार्श्वभूमीवर १९७० च्या दशकात वाङ्मय विश्वात वेगळ्या घटना घडल्या, वेगळी सिद्धांतने उदयास आली. भारतात दलित वाङ्मय निर्माण होत होते, आफ्रिकेतली कृष्णवर्णीय मंडळी इंग्रजीमध्ये चांगले साहित्य निर्माण करून आंतरराष्ट्रीय स्तरावरची बक्षीसे मिळवीत होती, हळूहळू वंशवाद संपत होता व साम्राज्यवादही शेवटच्या घटका मोजत होता, स्त्रीवाद निर्माण होऊन स्त्रीच्या

अनुक्रमणिका





अस्मितेचा प्रश्न जागतिक स्तरावर चर्चेत अग्रस्थानी आला होता, अस्तित्ववाद व मार्क्सवाद यांचा प्रभाव संपून उत्तर आधुनिकवादाची सुरुवात झाली होती. साहित्य विचारात सामाजिक व सांस्कृतिक घटकाना विद्यापीठ अभ्यासक्रमात महत्त्वाचे स्थान मिळत होते. हे सर्व बदल क्रांतिकारक होते व बदलणाऱ्या वास्तवाचे भान ठेवणारे होते. प्रादेशिक भाषांना याचवेळी महत्त्व आले होते व इंग्रजी जरी संपर्कभाषा म्हणून सर्वत्र मान्यता मिळवत होती, तरी तिच्याभोवतीचे वलय कमी प्रकाशमान होऊन सांस्कृतिक आविष्कारांसाठी देशी भाषांची आवश्यकता व समर्पकता अधोरेखित झाली होती. साहित्याचे मानदंड म्हणून काही साहित्यकृतीना मिळालेली मान्यता आता नाकारली जाऊ लागली होती.

इंग्रजी भाषा व इंग्रजीभाषेतल्या कलाकृती केंद्रभागी तर इतर भाषा व त्यातील कलाकृती परिघावरती हा समज दूर होऊ लागला. सर्व भाषा संदेशवहनाचे व सांस्कृतिक आविष्काराचे माध्यम असून त्यांना समान दर्जा आहे ही भूमिका मान्य झाली. काही लोकांना 'श्रेष्ठ' किंवा 'मूल्यवान' वाटणाऱ्या कलाकृती अधिक मोलाच्या व लोकप्रिय ठरलेले साहित्य तसेच आदिम समाजाचे कलाविष्कार कमी महत्त्वाचे हा गैरसमज देखील दूर झाला.

लेखकाला साहित्यकृतीचा अर्थ माहित असतो. हा स्वच्छंदतावादाचा आवडता सिद्धांत केव्हाच बाद झाला. आता रुपवादी व स्वायत्ततावादी सिद्धांतांचा मूल गाभाच तात्त्विकदृष्ट्या टिकणारा नाही हे लोकांना पटू लागले व अभ्यासकांच्या अभ्यासाची मूळ दिशाच बदलली. या सर्व घटनांची पार्श्वभूमी मात्र आधीच तयार झाली होती. वेनबूथ (Wayne Booth) चा 'पॉइंट ऑफ् व्ह्यू' हा १९६१ मधला सिद्धांत व १९७० च्या दशकात पुढे आलेली वाचकवादी समीक्षा यामुळे पाश्चिमात्त्य समीक्षेत स्वायत्ततावादाला व एकार्थवादी भूमिकेला मोठे आव्हान मिळाले होते. १९९० नंतर तर विविधता, बहुआवाजीपणा, विकेंद्रि-तता ह्या कल्पना पाश्चात्त्य समीक्षेत मान्य झाल्या. (संस्कृत काव्यशास्त्रात ग्रहणप्रक्रियेला, रसिकत्वाला केंद्रस्थान होते, पण त्यामागचे तत्त्वज्ञान वेगळेच होते.)

१९ व्या शतकातला प्रसिद्ध जर्मन तत्त्वज्ञ हेगेल याने भौतिक जग (matter) हा चैतन्याचाच (Idea)आविष्कार असतो व कालौघात चैतन्याचा (Idea) विकास होतो हे मांडले होते. हे चैतन्यतत्त्व कालौघात, इतिहासाच्या ओघात अधिकाधिक प्रगत रुपात आविष्कृत होते असा इतिहासाच्या प्रगतीचा सिद्धांत मांडला व १९ व्या शतकातल्या विश्वचैतन्यवादी विचारवंतांना (व वेगळ्या रुपाने मार्क्सवादी विचारवंतानाही) तो मान्य करावासा वाटला. विशिष्ट कालात, विशिष्ट रीतीनेच चैतन्याचा आविष्कार होतो यालाच युगधर्म म्हणायचे असे विश्वचैतन्यवादी विचार मानणाऱ्यांनी मांडले. (मराठी वाङ्मयात द. ग. गोडसे यांची पोत (१९६३) शक्तिसौष्ठव (१९७२) ही पुस्तके युगधर्म ही संकल्पना मानणारी होती. द. ग. गोडसे विश्वचैतन्यवादी होते असे मात्र ठामपणे म्हणता येणार नाही. रा. चिं. ढेरे यांचीही पुस्तके युगधर्म ही कल्पना मानणारी आहेत.)

नवइतिहासवाद इतिहासवादी भूमिकेच्या विविध रुपांच्या आविष्कारापेक्षा वेगळी भूमिका घेतो. आर्थिक घटकांना व वर्गविग्रह या कल्पनेला महत्त्व देणाऱ्या मार्क्सवादी भूमिकेपेक्षा त्याने घेतलेली भूमिका अधिक व्यापक आहे. साहित्यकृतीचा संबंध संपूर्ण संदर्भाशी, सर्व सामाजिक व सांस्कृतिक घटकांशी असतो अशी आग्रही भूमिका नवइतिहासवादाकडून घेतली जाते.

नवइतिहासवादी भूमिकेवर फुको, आल्थुझर, रेमंड विल्यम्स व गीट्झ या चार विचारवंतांचा प्रभाव पडला आहे व ग्रीनब्लाट हा सैधान्तिक नवइतिहासवादी भूमिकेचा प्रवर्तक मानण्यात येतो. इतिहासाचे एका सरळ रेषेत न जाणे, जीवनाची विविधार्थता, विविध दिशांनी जीवनाचे पुढे जाणे, त्याची विविध भाषिते, विविध 'आवाज' या कल्पना आता सर्वांनाच मान्य आहेत.

यापैकी ग्रीनब्लाटने (Greenblatt) जान्र (Genre) या मासिकाच्या १९८२ च्या अंकाला जी प्रस्तावना लिहिली. तीमध्ये प्रथम नवइतिहासवाद New Historicism हा शब्दप्रयोग केला गेला.

'स्व' आणि संहिता या दोन्हीमध्ये होणाऱ्या क्रिया-प्रतिक्रिया विविध संस्थांच्या, विविध घटकांच्या म्हणजेच विविध माध्यमांद्वारे होत असतात असे ग्रीनब्लाट व इतर नवइतिहासवादी म्हणतात. त्यांचे हे मत सहज

स्वीकारण्यासारखे आहे. या क्रिया-प्रतिक्रियेमधून संहितेचे स्वरूप स्पष्ट होते, व्याख्यिले जाते असे नवइतिहासकार म्हणतात. 'स्व' व संहितेत होणाऱ्या या प्रतिक्रिया व क्रियाही कधी संवादी, तर कधी विसंवादी स्वरूपाच्या असतात. या संवादी तसेच विरोधी किंवा विसंवादी क्रिया-प्रतिक्रियांमधून 'स्व' व संहितेची घडण होते असे नवइतिहासकार मानतात.

साहित्यकृती पूर्णतः स्वतंत्र किंवा स्वायत्त नसते, तिच्या केवळ रूपाचा, आकाराचा विचार करून चालणार नाही, तर संहितेचा पूर्ण संदर्भच (अर्थकारण, राजकारण, समाजकारण, संस्कृतीकारण इत्यादी) विचारात घेतला पाहिजे तरच संहितेचा काही अर्थ लावता येईल अशीही नवइतिहासवाद्यांची भूमिका आहे.

इतिहासवादामध्ये समग्र दृष्टीने पाहण्याची (totalizing) तसेच विशिष्ट रीतीने ती घटना वा गोष्ट अलगपणे पाहण्याची (atomising) प्रवृत्ती असते. नवइतिहासवाद या दोन्ही प्रवृत्ती टाळतो. इतिहास व संस्कृती यांचे नाते तो तपासतो. आर्थिक घटक व आर्थिक अंश नसलेले घटक यातले अंतर नीट पाहिले असता ते किती कमी आहे हे तो दाखवतो. कलेसारख्या गोष्टी प्रतीकात्म भांडवलच असतात (Symbolic Capital) त्या भांडवली संस्कृतीच्या व उपभोक्तावादाच्या भागच आहेत असे नवइतिहासकारांचे म्हणणे आहे.

कला व साहित्याला नवइतिहासकार प्रतिकात्म भांडवल (Symbolic Capital) मानतात. म्हणजेच इतर प्रकारच्या भांडवलाप्रमाणे ते चलनात आणले जाते, त्याची देवघेव होते, त्याचे बाजारमूल्य ठरताना घासाघीसही होते. (याचा दुसरा अर्थ असा की कलेची स्वायत्तता, तिचे जुन्या धारणेतले मूल्यप्रस्थापन या नवइतिहासवादी सिद्धांतनात गैर लागू ठरतात. इमॅन्युएल कांटची स्वायत्ततावादी भूमिका, प्रतिभाशक्ती विषयीचे भारतीय परंपरेतले विवेचन व पाश्चात्त्य परंपरेतला १८ व्या, १९ व्या शतकातला त्यासंबंधीचा विचार गैरलागू ठरतो.) सांस्कृतिक परंपरा, सांस्कृतिक संस्था, वांशिकतेचा विचार, लिंग विचार, अर्थविचार, पर्यावरण विचार इत्यादी सारे संदर्भविषयक प्रश्न संहिताविचारात महत्त्वाचे ठरतात. संहितेचे स्वरूप, 'स्वत्व' ठरविण्यात संदर्भविषयक सर्वच घटकांचा महत्त्वाचा वाटा असतो अशी स्वायत्ततावादविरोधी भूमिका, निश्चिततावादी (deterministic) भूमिका नवइतिहासवादात घेतली जाते. कलावस्तूला इतर वस्तूंप्रमाणे मानल्यामुळे इतर वस्तूंच्या बाबतीत ज्या कल्पना-सुख, रस, विनिमयता, वस्तू प्राप्त करणे इ. गोष्टी मानल्या जातात त्या इथेही मानल्या जातात हे स्पष्ट आहे.

नवइतिहासवाद असेही मानतो की सत्ता प्रस्थापित करायच्या वेगवेगळ्या पद्धती असतात. एखादी व्यक्ती एखाद्या बाबतीत समाजापेक्षा वेगळी भूमिका घेत असेल, तर काही समाजगट ती भूमिका स्वीकारतात व व्यक्ती-समाज संघर्षाची शक्यताच नाहीशी होते; म्हणजे ते समाज त्या व्यक्तीचे वेगळे विचार करणे, वेगळा आचार करणे यालाच आपल्या चौकटीत समाविष्ट करून संघर्षाची शक्यताच नाहीशी करतात.

भूतकाळात काही समाजघटकांवर अन्याय झाला असेल- तो अन्याय आर्थिक, राजकीय, सांस्कृतिक, धार्मिक असेल तर तो अन्याय मान्य करून त्या घटकांना राजकीय प्रतिनिधित्व देण्याचा प्रगल्भपणा काही समाज दाखवतात उदा. ज्यू मंडळींना शेकडो वर्षांच्या अन्यायानंतर व हिटलरच्या ज्यूविरोधी धोरणानंतर, ज्यू संहारानंतर ख्रिश्चनांनी सर्व स्तरावर दिलेले प्रतिनिधित्व वा अमेरिकेतल्या कृष्णवर्णियांना शेकडो वर्षे गुलाम म्हणून वागविल्यानंतर आता अमेरिकन समाज त्यांना जी समंजस वागणूक देत आहे ती.

नवइतिहासवादाचा प्रवर्तक ग्रीलब्लाटने कला-समाज संबंध दाखविले व 'स्वत्व' घडविण्याची प्रक्रिया निरंतर चालू राहिली पाहिजे असे आग्रहाने सांगितले.

ग्रीनब्लाट संहितेबरोबरच ऐतिहासिकतेला, सामाजिकतेला, सांस्कृतिकतेला महत्त्व देत होता. संहितेमागे हे संदर्भ सह-संहिता (co-text) रूपी संभाषिते आहेत असा त्याचा दावा आहे. इतिहास ही खुली, बहुआयामी, निश्चितार्थ नसलेली, प्रतिरूपणात्मक गोष्ट आहे अशी त्याची भूमिका होती.

भांडवलदारीपूर्व काळातला माणूस समग्र whole किंवा total होता (व आता तसे नाही) हे फ्रेडरिक जेम्सनचे मत ग्रीनब्लाटसारख्या नवइतिहासकाराना मान्य नसणे सहज समजण्यासारखे आहे. कारण 'स्वत्व'

सतत घडत असते, त्याची घडण्याची प्रक्रियाच पूर्ण होणारी नाही, त्यात कुठेही 'थांबा' नाही हीच त्यांची सैद्धांतिक

भूमिका आहे. तेव्हा मार्क्सवादी जेम्सनचे भांडवदारीपूर्व काळातला माणूस समग्र होता हे मतच त्याला मान्य होणारे नाही.

ग्रीनब्लाटला मार्क्सवादी व ल्योटर्ड सारख्या उत्तर-संरचनावादी विचारवंतांची भूमिका मान्य नाही. ग्रीनब्लाट म्हणतो की एकाच वेळी अस्तित्वात असलेल्या संभाषितांमध्ये जी दोलयमानता, अस्थिरता Oscillation निर्माण होते वा असते ती सहन करण्याची, पेलण्याची शक्ती भांडवलवादात आहे. ते भांडवलवादाचे शक्तिस्थान आहे.

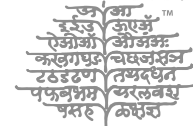
तो म्हणतो, "It is this restless oscillation rather than securing of a particular fixed position that constitutes the distinct power of capitalism. The individual elements, a range of discontinuous discourses on the one hand, the monological unification of all discourses on the other may be found fully articulated in other economic and social systems; only capitalism has managed to generate a dizzying, seemingly inexhaustible circulation between the two." (New Historicism p. 8)

विविध संभाषणातली दोलायमानता, अस्थिरता (खरं म्हणजे त्याला विविध व्यवस्थांमधली असे व्यापक विधान करायचे आहे) सांभाळण्याचे तोलण्याचे श्रेय ग्रीनब्लाट भांडवलवादाला देतो, पण याचा अर्थ तो भांडवलवादाचा पुरस्कार करतो असा होणार नाही. या दोलायमानतेच्या संदर्भात ग्रीनब्लाट अमेरिकेतल्या योझेमिटी पार्क (Yosemite Park) मधल्या भ्रमंतीचे उदाहरण देतो. बागेतल्या या निरुद्देश भ्रमंतीत विविधता व समग्रता, वैयक्तितता व सामाजिकता यातील द्वंद्वाचे प्रतिबिंबच आपल्याला दिसते असे त्याचे म्हणणे आहे. त्या योझेमिटी बागेत फिरणे एक दोलायमानता असते, एक इकडून तिकडे जाणे (Circulation) असते. हे एखाद्या गेस्टाल्ट Gestalt सारखे असते असे निरीक्षण ग्रीनब्लाट नोंदवतो. त्याला लाफां या मनोविश्लेषणवाद्याचा मिररस्टेजचा व काल्पनिकतेचा imaginary सिद्धांत आठवतो. माणसाच्या समग्रतेच्या कल्पकथेवर (Myth) तो टीका करतो. ग्रीनब्लाटवर फुको या प्रसिद्ध सैद्धांतिकाचा प्रभाव आहे. आजच्या बौद्धिक संस्कृतीमध्ये काय पर्याय शक्य आहेत हा विचार करण्याची क्षमताच या संस्कृतीत नाही असे त्याला वाटते.

ग्रीनब्लाटने जे सिद्धांतन केले आहे त्यातील स्वत्व घडण्याची निरंतर प्रक्रिया, संहितेबरोबर सर्व संदर्भांचांही विचार करावा हे प्रतिपादन, संदर्भ हे सह–संहितेच्या किंवा उप–संहितेच्या स्वरूपाचे असतात हे म्हणणे, समग्रतेच्या मिथवरची त्याची टीका व इतिहास हा बहु-आवाजी, बहुभाषितांचा बनलेला असतो व त्याचा अर्थ वेगवेगळा लावता येतो हे त्याचे म्हणणे स्वीकारण्यासारखे आहे. पण भांडवलवाद दोलायमानता (Oscillation) पेलू शकतो हे त्याचे म्हणणे स्वीकारणे कठीण आहे. तसेच पर्यायी वास्तव, पर्यायी शक्यता या गोष्टी नुसत्या कल्पिता येत नाहीत; त्यांचा थोडा अंश तरी समोर यावा लागतो. तरच पूर्ण कल्पना करणे शक्य आहे. हे सर्व जरी खरे असले तरी इतिहासवादाला नवी कलाटणी देण्याचे महत्त्वाचे काम नवइतिहासवादाने केले आहे व त्याचे स्वरूप साहित्य व कलेसंबंधीच्या अद्ययावत सिद्धांतनाला समांतर स्वरूपाचे आहे याची नोंद घेणे आवश्यक आहे.

नवइतिहासवादाचा दुसरा महत्त्वाचा प्रवक्ता लुई मंट्रोज Louis Montrose याच्या संहितेची ऐतिहासिकता व ऐतिहासिकतेची संहिता Historicity of texts and textuality of History या कल्पनेचा आपण विचार करू. संहितेची ऐतिहासिकता म्हणजे त्या संहितेमागची संस्कृतीची वैशिष्ट्ये लिखाणात सामाजिकतेचे जे जे प्रतिबिंब दिसते त्या सर्वाला मंट्रोज संहितेची ऐतिहासिकता असे म्हणतो. संहिता स्वायत्त नसते, स्वतंत्र नसते तिच्यामागे सामाजिकतेची, संस्कृतीची, सर्वच संदर्भाची एक चौकट असते या इतिहासवादी भूमिकेशी मंट्रोजची संहितेची ऐतिहासिकता ही कल्पना सुसंगतच आहे.

संहितेची ऐतिहासिकता या कल्पनेने मंट्रोज सांगू





इच्छित होता की आपल्याला पूर्ण व विश्वसनीय भूतकाळ उपलब्धच नसतो, वेगवेगळ्या उपलब्ध संहितांमधून त्या भूतकाळाचे अवशेष आपल्याला उपलब्ध होतात व त्या आधारावर आपण इतिहास ही संहिता रचतो. ('ThePoetics and Politics of Culture' in New His-toricism ed. Veiesar p. 20)

न्यू हिस्टॉरिसिझम या पुस्तकाचा संपादक व्हीसरच्या मते संहितांमध्ये आपण आपल्या राजकीय भूमिका नीट मांडत असतो, (पा. २१) संहिता निष्पाप, निरागस नसतात; संहितांमध्ये आपण सामाजिक संदर्भ, लिंगविषय संबंध मांडित असतो, आपल्यासमोर एक निश्चित राजकीय भूमिका असते व त्या दृष्टीनेच आपण रचित असलेल्या सर्व संहितांची मांडणी करीत असतो. (न्यू हिस्टॉरिसिझम् पा. २२३)

सर्व संहितांना निश्चित राजकीय भूमिका असते हे व्हीसरचे म्हणणे एका व्यापक अर्थाने खरे आहे. पण विशिष्ट संहितांचा विचार केल्यास हे म्हणणे लागू पडेलच असे सांगता येत नाही.

इतिहासवादापेक्षा नवइतिहासवाद वेगळा आहे कारण त्यामध्ये संहितेबरोबर संदर्भाचाही व्यापक विचार केला आहे. केवळ ऐतिहासिक घटनांना, त्यांच्या वर्णनाला नवइतिहासवादात स्थान नाही. आर्थिक पायाचा विचार करणाऱ्या मार्क्सवादापेक्षा तो वेगळा आहे कारण त्यामध्ये अर्थकारणापेक्षा अधिक व्यापक अशा संपूर्ण संदर्भाचा विचार केला आहे.

संहितेचा समग्र विचार करण्याच्या (totalizing) तसेच अगदी सुटासुटा विचार करण्याच्या प्रवृत्तीविरुद्ध (atomising tendency) नवइतिहासवाद आहे. म्हण-जेच तो रचनावादविरोधी भूमिका घेतो, तसेच रुपवाद व सौंदर्यवादविरोधी भूमिका घेतो, त्याची कालसुसंगता हा त्याचा मोठाच गुण मानावा लागेल.

१९८० नंतर जी नवी जागतिक समीक्षा समोर आली त्याला सुसंगत असा विचार नवइतिहासवादात मांडण्यात आला आहे व इतिहासवादापेक्षा वेगळे सिद्धांतन वाङ्मयीन इतिहासाच्याच संदर्भात आपल्यासमोर आले आहे.

निवडक संदर्भ :

१. मिलिंद मालशे, अशोक जोशी, आधुनिक समीक्षा सिद्धांत, मुंबई : मौज प्रकाशन गृह व मुंबई विद्यापीठ, २००७.
२. द. ग. गोडसे, पोत, मंबई : पॉप्युलर प्रकाशन, १९६३. शक्तिसौष्ठव, मुंबई : पॉप्युलर प्रकाशन, १९७२.
३. रा. भा. पाटणकर, सौंदर्यमीमांसा, मुंबई : मौज प्रकाशनगृह व इस्थेटिक्स सोसायटी, १९७४.
४. Aram Veeser (ed.) New Historicism, London & New york, Routledge 1989.
५. Terry Eagleton, Criticism & Ideology, London : Verso, 1991.
६. Mitchel Foucault, The order of things : An Archaeology of 'Human Sciences, trans. Alan Sheridan Smith, London : Tavistock, 1970.
७. Fredric Jameson, Marxism & form : Twentieth Century Dialectical Theories of Literature, Princeton : Princeton Uni. Press, 1971.
८. Jeremy Hawthorn, A Glossary of Contemparary Literary Theory, London, New york : Rdward Arnold, 1992.
९. Peter Barry, Beginning Theory : An Introduction to Literary & Cultural Theory, Manchester & New York : Manchester uni. Press, 1995.
१०. Raman Selden & Peter Widdowson Reader's Guide to Contemporarg Literary Theory, Harvester, 3rd ed. 1993.
११. Michael Ryan, Literary Theory : A Practical Introduction, Blackwell, 1999.



अनुक्रमणिका

'द भिं' ची समीक्षा – 'स्फटिकगृहीचे दीप'

– डॉ. श्रीनिवास सिरास

'दभिं' नी अनेक पुस्तकांना जन्म दिलेला आहे. त्यांचे समीक्षा ग्रंथ हे त्यांच्या इतर लेखनावर कुरघोडी करतात की काय असे वाटते पण ते तसे नाही. लहान मुलाने जसे हळूहळू बाळसे धरावे त्याप्रमाणे 'दभिं'च्या प्रत्येक लेखनाची एक कडी समीक्षेत अडकते व दुसरी कडी त्या लेखाच्या अर्थापाशी सुटते. मात्र जेव्हा ते फक्त समीक्षा व समीक्षकाच्या जाणीवांना व्यक्त करणारे लेखन करतात तेव्हा त्यांच्या या समीक्षा लेखनाला सोन्याला सुगंध यावा तसा अर्थ व शब्द यांच्यात नव्या नात्याला जन्म प्राप्त होत असतो.

प्रस्तुत लेखकाला वाटते की समीक्षा ही काही फक्त तर्ककर्कश नसावी. तिने तर्कमधुर ही असायला पाहिजे. 'दभि' हे आघाडीचे समीक्षक आहेत व त्यामुळे ते जेव्हा समीक्षा लिहितात तेव्हा त्या लेखनाचा तोंडवळा काही आगळा असाच असतो. त्यांच्या पूर्वप्रकाशित लेखांना एकत्र करून सर्वप्रथम 'हिमवंतीची सरोवरे' हे पुस्तक निघाले. त्याच्यानंतर निघालेले 'पहिल्यांदा रणांगण' हे पुस्तक समीक्षेच्या बरोबरच विचारांना नवी दिशा देऊ करणारे लेखनही घेऊन प्रसिद्ध झाले. मात्र या दोन्हीच्या नंतर जे त्यांच्या पंचाहत्तरीचे निमित्त साधून पॉप्युलर प्रकाशनाने काढलेल्या 'स्फटिकगृहीचे दीप' ज्यातील लेख हे ललित लेखनाच्या अंगाने जाणारे असे पण समीक्षा-लेखच आहेत. अर्थातच या समीक्षेला काही मर्यादेपर्यंतच आस्वादक समीक्षा म्हणणे इष्ट ठरते. कारण दभिं च्या लेखनशैलीचे एक विशेष वैशिष्ट्य हे आहे की त्यांच्या लेखनात येणारी विधाने ही चिंतनगुणाची निर्मिती आहे. ज्ञानाच्या पायावर अधिष्ठित असा विचार व्यक्त करण्याच्या त्यांच्या वाङ्मयीन शैलीला धरूनच ही विधाने व्यक्त होत असताना दिसतात. त्यांचा पाया हे फक्त आस्वाद-कारण नसून त्याच्या सोबतीने ज्ञानकारण ही आहे. म्हणून त्यांची समीक्षा ही साधी आस्वादक समीक्षा न ठरता ती वैचारिक व ज्ञानमूलक आस्वादातून येणारी समीक्षा ठरते.

'दभिं'नी एक मुलाखतही याच पुस्तकात प्रसिद्ध केलेली आहे. त्या मुलाखतीत द भि म्हणतात, "आज आपल्यातील प्रत्येकालाच लिहावेसे वाटत आहे ही चांगलीच गोष्ट आहे; पण यात आहे ती मुख्यतः स्वतःला व्यक्त करण्याची, आत्माविष्काराची प्रेरणा. यातील अनेकांचे लेखन दर्जेदार नसेलही; पण ते स्वतःला व्यक्त करीत आहेत हे महत्त्वाचे."

स्वतःनेच 'दभि' नेच सांगतात की त्यांच्या लेखनाचे कारण आत्माविष्कार हे आहे. परंतु तेवढेच पुरेसे नाही. जेव्हा भिन्न भिन्न विषयांना 'दभि' भिन्न भिन्न लेखांमधून स्पर्श करतात तेव्हा ते साध्या शब्दाच्या अर्थापासून तर "रुधिराच्या रक्त सड्यात" या सारख्या कवितेत येणाऱ्या पुनरुक्तवादाभास या नावाच्या अलंकाराची माहिती देण्यापर्यंत 'दभि' जे सूक्ष्म अलंकाराबद्दल आपल्याला सांगतात त्याला खरेच आस्वादक समीक्षा मानणे हा गुन्हा तर ठरत नाही ना? काव्य आणि कविता या दोनही शब्दांच्या शब्दार्थातील फरक स्पष्ट करून मग 'दभिं'नी कविता संग्रह व काव्यसंग्रह यात दुसरा शब्द कसा चुकीचा आहे ते सांगितले आहे. तसेच 'गुरुच्या मर्यादांवर छत्र धरणारा तो छात्र अशी 'छात्र' शब्दाची फोड एकाने सांगितली आहेच' असे स्पष्ट विधानही 'दभि' करतात. कारण गुरु-शिष्य या प्रमाणे वक्ता-श्रोता आणि पुढे जाऊन लेखक-वाचक हा संबंध त्यांना जास्ती अभिप्रेत आहे.

लेखक व लेखनामागील निर्मिती प्रक्रिया हा विषय-सुद्धा समीक्षकांच्या दृष्टीने अद्यापही महत्त्वाचा ठरला नाही. मात्र 'दभिं' नी त्यांचे विचक्षण विचार याही क्षेत्रात व्यक्त केलेले आहेत हे खरे आहे. मराठीतल्या साहित्य-विषयीच फक्त नाही तर प्रत्यक्ष वाचक या पैलूला ते महत्त्व जास्ती देतात. म्हणून 'दभिं'ची समीक्षा ही वाचकाला सामोरी जाते. तिथे ते मानवी जीवनाच्याबद्दलचे, निर्मिती-

क्षमतेबद्दलचे, तसेच लेखनप्रक्रियेच्याबद्दलचे हे संवादच त्यांची 'समीक्षारुपी' वक्तव्ये आहेत. हे प्रामुख्याने मराठी वाङ्मयाच्याविषयीचे श्रोतृसंवादच म्हणायला हवेत. पुन्हा श्रोतृसंवाद हा शब्दही 'दभिं'चाच निवडलेला!

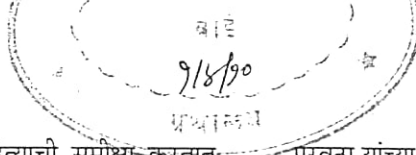
'दभिं'ची ही समीक्षा तर्कमधुर अशासाठी आहे की याचा उद्देश वाचकाला पेचात पकडणे हा नाही आहे. मात्र लेखक अत्यंत निर्मल मनाने वाचकाने केलेली चूक त्याला दाखवून देतो. तसेच त्या चुकीची दुरुस्ती कशी करता येते त्याचेही सुलभीकरण करून तो मार्ग 'दभि' दाखवितात. मागे सांगितले ते काव्यसंग्रह नव्हे तर कविता संग्रह हा शब्द योग्य हे त्याचे उदाहरण आहे. ते लिहितात, "आता हे पहा, संपादक – प्रकाशक सर्रास 'काव्य संग्रह', 'आवृत्ती चौदावी', 'मूल्य शंभर रुपये' अशी परिभाषा वापरतात; ती बरोबर आहे का? 'काव्य' म्हणजे 'पोएट्री'; 'कविता' म्हणजे 'पोएम'. काव्य हा एक वाङ्मयप्रकार आहे. त्याचा संग्रह कसा होईल? संग्रह कवितांचाच होईल; म्हणून 'काव्यसंग्रह' नव्हे. 'कवितासंग्रह' म्हणावयास हवे. 'विशाखा' हा कविता संग्रह आहे किंवा "विशाखा हा काव्यग्रंथ आहे" असे म्हणा.

या तऱ्हेच्या त्यांच्या विधानात शुद्ध भाषा वापरण्या-पाठीमागची कळकळ आहे ती अगदी स्पष्ट आहे. यापुढे ते लिहितात, "भाषा जितकी जाणकारीने वापरू आपण तितकी तिची अभिव्यक्तीची, संप्रेषणाची, साठवणीची, नवनिर्मितीची शक्ती वाढत जाते. आपण आणि प्रतिभावंत साहित्यिकही भाषा समाजापासून एकमार्गी उसनी घेत नसतो; तिला अधिक शक्तिमान करून ती सव्याज समाजाला परत करीत असतो – तसे आज होताना दिसत नाही. आपले सोडा; प्रतिभावंतांनाही याचे पुरेसे भान नाही." या विचारापाठीमागे असणारी प्रत्येक लेख-काने आधी मराठी भाषेच्या शुद्धलेखनासाठीच्या जागरूक होण्याविषयीची जी कळकळ 'दभि' व्यक्त करतात ती स्पष्ट तर आहेच, त्याशिवाय येथे जे लेखकाने त्याच्या वाचकांसमवेत एक श्रोता या नात्याने केलेले हे श्रोतृसंवाद आहेत हे स्पष्टपणे दिसते- नव्हे ते ऐकायलाच येतात. 'दभिं'ची समीक्षा नवलपूर्ण तर आहेच पण ती संवादी रूपामध्ये असल्यामुळे ती समीक्षा आकलनाविना राहून वाया जात नाही.

'स्फटिकगृहीचे दीप' हे पुस्तक काय आहे? त्या पुस्तकात जे काही आहे त्याला काय म्हणायचे. ती समीक्षा आहे की नाही? असेल तर मग तिचे रूप तर पालटलेले नाही. जर समीक्षा याला म्हणायचे नाही तर मग ते काय केवळ संवाद, किंवा चिंतनपर ललित लेखन आहे? या लेखनाचा हा प्रकार आहे तरी कोणता या विचाराने या लेखनाला तपासून पहाता येईल. कारण या पुस्तकात येणारे सुरुवातीचे काही लेख हे अशा तऱ्हेने लेखक–वाचक; भाषा–निर्मिती; आस्वाद–समीक्षा; कलास्वाद–कलानिर्मिती या प्रमाणे मानवनिर्मित एक वस्तू म्हणजे साहित्य याच्याबद्दल 'दभिं' ना वाटणारे चिंतनात्मक विचार देणारे असे आहेत. या लेखनामध्ये लेखकाची कळकळ जशी दिसते तसेच त्यांची अतिशय खोलवर विचार करण्याची जी एक प्रवृत्ती स्पष्ट होते ती फार महत्त्वाची आहे. 'दभिं'च्या मते आस्वाद हा एक उत्सव असतो. त्यांनी स्वतःच्या या नव्या मताची सुरेख मांडणी केलेली दिसते.

कलावंताने कलानिर्मिती केली तरी त्यातही चुका राहून जाऊ शकतात. "जी समीक्षा साहित्यकृतीच्या आक-लन आस्वादनास सहाय्य करते ती खरी समीक्षा" या सारख्या विचारातून ते पुढे जात जात समीक्षा पूर्ण असते की अपूर्ण या शंकेपाशी ते येतात. इथे 'दभिं'नी केलेले विधान हे महत्त्वाचे कसे काय आहे ते पहा. 'दभि' लेखाच्या अखेरीला येऊन लिहितात, "सैद्धान्तिक प्रतिपादन आणि आस्वाद या दोन भिन्न कोटीतील प्रक्रिया आहेत. सैद्धान्तिक प्रतिपादन ही वैचारिक प्रक्रिया आहे; आस्वाद ही आपल्या समग्र व्यक्तित्वाला भेदून जाणारी सौंदर्यात्म भावनिक प्रक्रिया असते. या आस्वादप्रक्रियेचे तात्त्विक विवेचन करता येते किंवा मग तिचा अनुभवच घ्यावा लागतो. हे प्राचीनांना कळले होते म्हणून त्यांनी साहित्यशास्त्रावर जोर दिला; हे अर्वाचीनांना वळत नाही म्हणून ते समीक्षालेखन करतात!"

या विधानात केलेला 'कळते पण वळत नाही' या म्हणीचा वापर जसा 'दभिं'चा माफक कोटीबाजपणा दाखवतो तसेच मार्क्सवादी इ. समीक्षा पद्धतींवरचा त्यांचा इशाराही स्पष्ट दिसणारा आहे. इंग्रजीच्या आहारी गेलेले



पुष्कळ समीक्षक मराठी साहित्याची समीक्षा करतात तर खरे, मात्र त्यांनी भारतीय साहित्यशास्त्राकडे संपूर्ण दुर्लक्ष केले असते ते कसे चुकीचे आहे हे सांगितल्यानंतर पुढे 'दभि' प्रत्यक्ष लेखकांच्याकडे वळले आहेत. यात ते प्रामुख्याने पु. भा. भावे, अनिल, बी, मर्ढेकर आणि सरतेशेवटी ज्ञानेश्वरमाऊली यांच्या कलाकृतीकडे वळलेले दिसतात.

प्रत्येकाला लेखन करावेसे वाटणे या घटनेचे कारण कोणते या प्रश्नाचे उत्तर 'दभि'च्या मते 'आत्माविष्कार' हे आहे. इथे मात्र ते प्रतिभावंताच्या आत्म–आविष्कार या दोन्हीही गोष्टींकडे लक्ष ठेवून आहेत. कारण "कलावंत स्वतून मुक्त होतो तेव्हाच त्याच्या हातून अस्सल कलाकृती निर्माण होते." या सिद्धांताचे 'दभि' खरे समर्थक आहेत. म्हणूनच त्यांच्या मतानुसार "पुन्हा पुन्हा असं वाटतं की आता दुसरी विभावरी यायला हवी. गौरी आणि मेघना यांचं हे काम नाही; त्यांची दिशाच वेगळी आहे. बाबांच्या संसाराचा भार उचलावा लागतो म्हणून विभावरींची प्रौढ कुमारिका "बाबांचा संसार माझा कसा होईल?" असा प्रश्न विचारते. ही दुसरी विभावरी तिच्या उतारवयात तिची तरुण कन्या माघारी येते. आजीवर नातीची जिम्मेदारी टाकून स्वतः स्वातंत्र्य उपभोगते. मग ही उत्तर विभावरीही उद्या म्हणेलच, "लेकीचा संसार माझा कसा होईल?" अजून तरी क्षितिजाशी ही दुसरी बंडखोर विभावरी दिसत नाही – नुसती घुसमट दिसतेय." 'दभिं' चे मराठी स्त्री–लेखिकांच्या निर्मितीबद्दलचे विचार हे आस्वाद आणि समीक्षा या दोन्हींच्याही पलिकडे जाणारे विचार आहेत. हेच ते वाचकांच्या मनात उतरून, त्यांना श्रोता समजून स्वतःच लेखकने केलेले श्रोतृसंवाद!

लेखक हा वाचकही असतो व तसा तो असावाच लागतो. आज गेल्या दोन तीन दशकापासून साहित्य मृत होत होत नष्ट झाले तर अप्रातिभ लेखनाला प्रतिष्ठा मिळत गेली. प्रकाशक, संपादक यांच्या कुरघोडीतून 'दभि' म्हणतात तशा 'स्नायवीबळाने' लिहिल्या गेलेल्या लेखनाला प्रतीष्ठा मिळत गेली. एका पत्रात दभिंकडे एका स्त्री लेखिकेने लिहून टाकले होते, 'बचेंगे तो और भी लिखेंगे।' या लेखिकेची प्रसिद्धी व नाव सांगावेसे वाटत नाही पण तोच तो बाजाराचा नियम मागणी तसा पुरवठा यांच्या पंक्तीत बसणारेच हे लेखक. इथे 'बचेंगे' मधील प्रथमपुरुषी 'मी' ची आसन्नमरण अवस्था लक्षात घेण्याचे सामर्थ्य कुठे गेले बरे या लेखिकेचे? आणि कुणापासून वाचवणार? पुरुषापासून? त्याचेही उत्तर भ्रामकच.

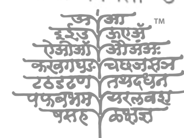
'दभिं'च्या मते आज तसे साहित्य न घडण्याला एक कारण आहे. हे कारण देताना ते प्रतीतीच्या जास्ती जवळ जातात. लेखकाने अंतस्थ, स्व चे विचार ओळखले पाहिजेत हे त्यांचे मत ते लेखकाला नाही तर त्यांच्या वाचकाला सांगत असतात. ते लिहितात, "मी पासून दूर झालो तर वैचित्र्यपूर्ण, नाविन्यपूर्ण जग नजीक येईल – मग त्रागा, वीट, उबग हे शब्दच तिथे उगवणार नाहीत. हिरवे हिरवे गार गालिचेच असतील; तिथे 'पायाखाली हिरवळ'च असेल. माहिती नाही मग एक दिवस कदाचित तिथे सोन्याचा पिंपळ ही उगवेल; आणि हा मी कोषापासून दूर सरकलेला जीव म्हणेल :

> बापरखुमादेवीवरू हृदयीच्या जाणोनि
> अनुभव सौरसु केला।
> दृष्टीचा डोळा पाहों मी गेली तव
> भीतरी पालटुं जाला।।"

हीच तर आहे 'दभिं'च्या समीक्षेची सोप्यात सोपी व्याख्या. जणुकाय 'दभिं'चे हे तत्त्वज्ञान, त्यांची सगळी आशा, आणि सर्वात मुख्य म्हणजे पावन झालेली वासना यातून व्यक्त होते आहे. कारण ही तळमळ आपल्याला चांगले लिखाण वाचायला मिळो याकरता आहे. म्हणूनच 'स्फटिकगृहीचे दीप' या पुस्तकामध्ये जेव्हा 'दभिं'सारखा समीक्षालेखक मराठीत ज्या साहित्यकृतींना मैलाचा दगड मानावे लागेल अशा कलाकृतींना जास्त जवळून निरखतो, बरेचदा त्यांचे दुसरे आकलन करत जातो तेव्हा ते तसे तो का व कशामुळे करत असेल या प्रश्नाचे आपल्याला उत्तरही मिळते.

अनिल, मर्ढेकर, बी या कवींबरोबरच समर्थ रामदास, ज्ञानेश्वरमाऊली या प्राचीन कवींच्याही रुपामधे 'दभि' आपल्या स्वतःच्या समीक्षेची नवी वलये निर्माण करतात. मर्ढेकर आणि मुक्तिबोध यांच्या दोन कवितांबद्दलचा 'दभिं' चा लेख हा असाच एका अनुभवमूलक सत्याचा एक नवा शोध आहे. मर्ढेकरांची कविता 'उभी कविता'

अनुक्रमणिका





आणि 'आडवी कविता' या संकल्पना निश्चितच अतिशय नव्या वाटतात. मर्ढेकरांची कविता हा विषय मराठी साहित्याच्या प्रांतातील अतिशय कठीण असा विषय. आजपावेतो मर्ढेकरांवर बरीच समीक्षा लिहून झालेली. स्वतः 'दभिं'नी सुद्धा मर्ढेकरांच्या कवितेवर पुष्कळ लिहून झालेले आहे. असे असूनही तदनंतरचे नवे धुमारे त्यांच्या विचारांना जे फुटले त्यांचे इथेही पुन्हा परत प्रत्यक्ष रुपात नवे विचार 'दभिं'नी मांडलेले आहेत व ते विचार खरोखरीच महत्त्वाचे असेच आहेत. 'दभिं'चा असा आग्रहच आहे की, ""माणुस मर्ढेकर' यांच्याशी बोलण्याचा हव्यास सोडून आपण मर्ढेकरांच्या कवितेशी बोलण्याची सवय स्वतःला लावली पाहिजे – तरच आपला आस्वाद परिपूर्ण आणि अर्थपूर्ण होईल; तरच आपण मर्ढेकरी कवितेच्या निर्मितिप्रक्रियेत सहभागी होऊ शकू. निर्माता मर्ढेकर, त्यांची निर्मितिप्रक्रिया, त्यांची प्रतिभा, त्यांची स्फूर्ती प्रत्यक्ष त्या त्या कवितेतच आहे हे आपणांस समजू शकेल." 'दभिं'नी हे जे काही समीक्षाविचार मांडले ते मांडण्यामागे कोणती भावना होती असा जर प्रश्न विचारला तर एकच उत्तर आपल्याला लाभते. ते उत्तर म्हणजे 'दभि' कलाकृतीचे वर्चस्व मानतात तसेच कलावंतालाही महत्त्वाचा मानतात. मात्र एक आहे की कलाकृतीच्या महत्तेची बीजे ते कलावंताच्या जीवनात शोधावयाला तयार नाहीत. कलाकृतीच्या महात्तेचे बीज प्रत्यक्ष त्या कलाकृतीतून शोधले पाहिजे असे ते म्हणतात : आणि हाच त्यांच्या समीक्षेला तथाकथित आस्वादक समीक्षा न म्हणता येण्यासाठी कारण ठरलेला महत्त्वपूर्ण मुद्दा आहे. अर्थातच मग त्यांच्या मते मानसशास्त्रीय समीक्षापद्धती ही निरुपयोगी अर्थातच नसेल, परंतु त्यामुळे कलावंत कलाकृती यांत एक द्वैत निर्माण होते. ते द्वैत फारसे उपयोगाचे नाही असे ते सांगतात.

अशावेळी त्यांनी उभे केलेले हे श्रोतृसंवाद मनाला जास्ती पटतात. अनेक कलाकृती आपल्यापुढे प्रश्न निर्माण करतात. असे प्रश्न की ज्यांची उत्तरे त्या कलाकृतीतही सापडत तर नाहीतच, पण कलावंताच्या रोजच्या जीवनात अथवा त्याच्या नेणीवेतसुद्धा डोकावून पाहिले तरीही ही उत्तरे मिळविणे फार अशक्य असते. इतकेच नव्हे तर अशा प्रयत्नातून जे सत्य आपल्या हाती येते ते कधी कधी तर सत्यही असत नाही व तसे ते असलेही तरीसुद्धा ते फक्त अर्धसत्य काय तेवढे असते.

याबाबत 'दभिं'नी त्यांचे एक नेहमीचे उदाहरण सांगितलेले आहे. ते उदाहरण असे आहे की, सुंदर चित्रकृती ही समोर आल्यावर ज्या कागदावर ते चित्र काढले तो कागद कोणता? ज्या रंगांचा वापर चित्रकार करतो ते रंग, कुंचले हे भारतीय की जपानी या गोष्टींचे महत्त्व कलाकृतीच्या विचारात बसत नाही. ते महत्त्व मान्य करणे म्हणजेच लेखकाच्या खाजगी जीवनात वा त्याच्या नेणीवेत डोकावण्यासारखेच आहे. त्याचमुळे ते स्वतः मात्र मानसशास्त्रीय समीक्षा विचार अमान्य करतात. कारण जी तीक्ष्ण बुद्धीमत्ता –समीक्षेकरता लागते ती – 'दभिं'पाशीच आहे असे नाही तर इतर ती वापरत नाहीत, 'दभि' ती वापरतात. म्हणुनच तर ते ज्ञानेश्वर माऊलींच्या रचनेत शिवशक्तीचे सायुज्य शोधतात.

नव्हे हे सायुज्य लेखक व त्याचा वाचक, गुरु आणि शिष्य, कलावंत आणि त्याची कला यांच्यासारख्या जोड्यांच्या रुपातून अवतरलेले ते पाहतात. तेच ते आपल्यासारख्या वाचकांना 'ऐकवतात' ही. हे खरे आहे; कारण ते लिहितात, ""बापरखुमादेवीवरू हृदयीचा जाणोनि। अनुभव सौरसु केला' या अभंगचरणातून सगुणाकडून निर्गुणाकडे प्रवास आहे तोच प्रवास येथे अभिप्रेत आहे : मूर्त व्यक्तीकडून अमूर्त तत्त्वाकडे. मग तिथे व्यक्तिपूजा, अंधश्रद्धा, शब्दप्रामाण्य, बुवाबाजी, घराणेशाही यांना वाव राहिलच कसा? अंतःकरणातील चैतन्यतत्त्व हेच गुरुतत्त्व. माझा कोणी गुरु नाही; मी कोणाचा गुरु नाही : असे कृष्णाजींप्रमाणे मग ज्ञानेश म्हणतीलच कसे? तसे म्हणणाऱ्यांचे चाहते 'आमचे कृष्णाजी' असे म्हणत त्यांना 'गुरुजी' करतात हे आपण पाहतच आहोत. गुरुतत्त्व म्हणजे आत्मतत्त्व असे सांगणाऱ्यांवर अशी आपत्ती कशी येईल? 'माझ्या आत्मतत्त्वाचे नाव निवृत्ती' असे ज्ञाननाथ म्हणतात तेव्हा ते निवृत्तिदेव या नावाच्या व्यक्तिचा, ज्येष्ठ बंधूंचा गौरव करीत असतात हे नीट लक्षात ठेवले पाहिजे."

ते स्वतःच समीक्षक असताना सुद्धा 'दभिं'च्या मते गुरुची महत्ता ही जास्त मोठी का बरे? कारण समीक्षेचा जन्म होण्याआधी लेखकाचा आधी वाचक होणे आवश्यक

अनुक्रमणिका

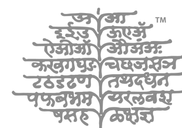
असते न की 'लेखकराव.' कारण जेव्हा मनातले शब्द कागदावर येतील तेव्हा त्यासाठी सायुज्य होणे आवश्यक ठरेल. मग त्याचा आकार हा आस्वादाचा असो की समीक्षेचा.

'दभि' तर आस्वाद हाच एक उत्सव मानतात. म्हणजेच रसग्राहकता ही महत्त्वाची असते हे त्यांचे प्रमुख तत्त्व. हे तत्त्व विसरुन जाणाऱ्या वाचकाला उजेड देणाऱ्या ज्ञानाचा उजेड हा आहे – कंदीलाच्या पायलीवर जी काजळी जमलेली आहे ती काजळी प्रत्यक्ष ज्ञानाने नाही तर अंतःस्फूर्तीने पुसून टाकायची म्हणजेच मग त्या ज्ञानदीपाचा प्रकाश हा स्वच्छ पडेल. "प्रतिभा-वंताला निसर्गानेच असाधारण शक्ती दिल्या असता; त्याचा त्याने गर्व करायचा नसतो. प्रतिभावंताला त्याच्या असाधारण शक्तीमुळे जीवनाचे मर्मज्ञान झालेले असते व त्यामुळेच मीपणाचा फोलपणा त्याने जाणलेला असतो." हे 'दभि' चे विचार नीट निरखले तर दिसून येते की खऱ्या अर्थाने आस्वादाचे कारण व कार्य या दोन्हीहीवर जो स्वच्छ प्रकाश पाडतात त्याचाच अनुभव वाचकाला 'स्फटिकगृहीचे दीप' या पुस्तकाच्या वाचनाने खऱ्या अर्थी मिळतो. हे श्रोतृसंवाद जसे वाचकाला स्वतःच्या बद्दलचा सन्मान मिळवून देतात तसेच त्याच्या मनात गुरुविषयी--लेखकाविषयी सायुज्यभावही निर्माण करतात. हा एक दुर्मिळ असणारा असाच आत्मानंद आहे. आणि याचे वैशिष्ट्य हेच आहे की तो अमर व अजर असाच आहे. 'दभिं'चा समीक्षाविचार, समीक्षापद्धत सांगत सांगत तो आता दूरगामी ध्येयाच्या पायऱ्या दर्शविणारा व तितकाच अनुग्रही बनलेला आहे. आस्वाद व समीक्षा या सायुज्याच्याच दोन गरजा आहेत हे 'दभि' इथे मुद्दामच सांगतात.

टीप : सर्व अवतरणे 'दभिं'ची 'स्फटिकगृहीचे दीप' मधून घेतली आहेत.



अनुक्रमणिका





डॉ. द. भिं. – एक सर्जनशील समीक्षक

– प्रा. डॉ. पंडितराव पवार

डॉ. द. भि. यांची पुणे येथे मार्च २०१० मध्ये संपन्न होणाऱ्या अखिल भारतीय मराठी साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदी निवड झाली. आयुष्याचे अमृतमहोत्सवी पर्व पार करताना आणि साहित्य प्रांतातील विशेषतः समीक्षा या शास्त्रीय वाङ्मय प्रकाराला नवसृजनाचे काव्यात्म स्वरूप सिद्ध केल्याचा समग्र अनुभव घेत असताना हा सन्मान त्यांना मिळाला. यापूर्वी त्यांनी इंदूर येथे संपन्न झालेल्या साहित्य संमेलनाच्या निवडणुकीच्या पराभवाचा अनुभव घेतला आहे. पण वेळ आल्याशिवाय काहीच घडत नसते, या न्यायाने या योग्य वेळी त्यांना हा सन्मान प्राप्त झाला. त्या पराभवाने ते नाऊमेद झाले नव्हते. उलट 'पराभव माणसाला अधिक शहाणे करत असतात. कोणत्याही परिस्थितीत हृदयाचा पराभव होऊ देऊ नये, असं उपनिषादातील वचन आहे, ते येथे लक्षात घेतलं पाहिजे' या त्यांच्या विधानातून त्यांच्या आशावादी आणि सकारात्मक जीवनदृष्टीचे दर्शन घडते. एवढेच नव्हे तर, साहित्यिकांनी अशा पराभवांची भिती बाळगू नये. तसेच दुसऱ्या क्रमांकाची मते मिळविणाऱ्या साहित्यिकाला शाखा संमेलनात सन्मानाने अध्यक्षपद द्यावे अशी सहिष्णुतेची व्यापक भूमिका घेणारा हा विशालहृदयी माणूस आहे.

द. भि. यांची समीक्षा त्यांची स्वतंत्र वाङ्मयीन दृष्टी प्रकट करणारी आहे, हे त्यांच्या आतापर्यंतच्या समीक्षा लेखनातून स्पष्ट झाले आहेच. पण हा विचक्षण समीक्षक माणूस म्हणूनही सर्व अंगांनी परिपक्व आहे. आपल्या समीक्षा व्यवहारात कोणताही पूर्वग्रह न ठेवता सहृदयी आणि निस्पृह भावनेने त्यांनी आजपर्यंत समीक्षा केली आहे. एखाद्या साहित्यिकाशी साहित्य व्यवहाराबाबत आणि त्याच्या साहित्य भूमिकेबाबत मतभेद असले, तरी द. भि. यांच्या समीक्षेत त्याचा चुकूनही प्रत्यय येत नाही. त्यादृष्टीने त्यांची समीक्षादृष्टी निर्लेप आणि नितळ आहे. या संदर्भात एक आठवण नमूद करण्यासारखी आहे. साधारणतः १९७६ साली विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर येथे एक वाङ्मयीन स्वरूपाचा कार्यक्रम होता. सुप्रसिद्ध कवी अनिल विदर्भ साहित्य संघाचे आणि त्या कार्यक्रमाचेही अध्यक्ष होते. डॉ. द. भि. त्या कार्यक्रमात एक वक्ते होते. मी त्यावेळी कवी अनिलांच्या कवितेच्या अभ्यासा-निमित्त कवी अनिलांकडे गेलो होतो. डॉ. द. भि. यांनी आपल्या भाषणात मराठी काव्यपरंपरेच्या संदर्भात संत ज्ञानेश्वर, संत तुकाराम, बा. सी. मर्ढेकर ही अलौकिकवादी कवींची एक परंपरा आणि संत रामदास, म. मो. कुटे, कवी अनिल, मुक्तिबोध, नारायण सुर्वे ही लौकिकवादी कवींची दुसरी परंपरा असल्याचे सोदाहरण विवेचन केले. कवी अनिलांना कवींची ही वर्गवारी अजिबात आवडली नव्हती. अध्यक्षीय भाषणात त्यांनी द. भिं.च्या या भूमिकेला कडाडून विरोध केला. 'कवींच्या बाबतीत असा काही भेद नसतो. आपल्या जीवनदृष्टीनुसार लौकिक-अलौकिकाचा विषय काव्यात येतो. समीक्षकांना साहित्याचे अशा प्रकारचे फरक करण्याची सवयच असते. कवींच्या कर्तृत्त्वात 'वाटर टाईट कंपार्टमेंट' असू शकत नाही', इत्यादी शब्दात त्यांनी एक प्रकारे डॉ. द. भिं. ची निर्भत्सना केली. द. भिं. नी कार्यक्रम संपल्यावर अनौपचारिकपणे पुन्हा आपली भूमिका अनिलांना पटवून देण्याचा प्रयत्न केला. अनिलांचे काही प्रमाणात समाधान झाले होते. परंतु या घटनेचा संबंध द. भि. नी कवी अनिलांच्या कवितेच्या समीक्षेशी चुकूनही कधी येऊ दिला नाही. कवी अनिलांच्या कवितेचे वेगळेपण त्यांनी वेळोवेळी सांगितले. त्यांच्या मुक्तछंद, दशपदी रचनाबंधाचे स्वागत केले. आणि 'दशपदी' हा भावकवितेचा रेखीव आविष्कार आहे हे सांगतानाच, कवी अनिलांना आवडले नसले, तरी तो एक प्रयोगच आहे, हे ठामपणे मांडले. हा प्रयोग केवळ एक चूष म्हणून केला नाही, तर आशयाच्या अभिव्यक्तीच्या अपरिहार्यतेतूनच झाला आहे. हेही आवर्जून सांगितले. यातून त्यांची सहिष्णुता आणि समीक्षकाची

स्पष्टताच स्पष्ट होते. शिवाय या प्रयोगाला कवीची आत्मनिष्ठा जाणीव, आत्मसंवाद आणि सामाजिक जाणीव यांचा आधार आहे, हेही विचक्षण समीक्षेच्या भाषेत सांगितले. यावरून हा माणूस पूर्वग्रह मनात ठेवून समीक्षा करीत नाही, हेच स्पष्ट होते. आणि ही नव्याचे स्वागत करण्याची, त्या प्रयोगाची पृथगात्मता विविध अंगानी स्पष्ट करण्याची त्यांची शैली हे मूळच्या तरल प्रतिभेबरोबरच सततच्या व्यासंगाने कमावलेली आहे.

कवी अनिलांच्या 'दशपदी' बरोबरच र. कृ. जोशी यांची 'मूर्तकविता' आणि नाट्यक्षेत्रातील समीप नाट्यांचा प्रयोग या नव्या अभिव्यक्तींचे प्रयोगही त्यांच्या सतत नव्याचा शोध घेणाऱ्या जिज्ञासू वृत्तीतून सुटत नाहीत. आणि, 'यासारखे अभिव्यक्ती प्रयोग म्हणजे साहित्य जगतात 'हेतूपूर्वक–जाणीवपूर्वक' येऊ पाहणारी लक्षवेधी 'नवीनता' असते. अशा प्रयोगप्रयत्नांना सहज आत्मसात करीतच महान कलाकृती अवचित जन्मास येत असते. तिच्यासाठी आपण अशा प्रयोगाकडे सावध सहानुभूतीने पाहिले पाहिजे.' (सत्यकथा, मार्च १९७९). त्यांच्या या विवेचनातून नवप्रयोगाच्या सिद्धान्ताचीच स्थापना केल्याचे स्पष्ट होते. नवीनतेचे स्वागत करण्याची त्यांची ही भूमिका म्हणजे साहित्याच्या अभिव्यक्तीचा परीघ विस्तारण्यासाठी निश्चितपणे पूरक ठरली आहे. यातून नवीन प्रयोगाबाबतची वाङ्मयीन उपयुक्तता, सहानुभूती आणि वेगळेपणही त्यांनी ओघवत्या–सोप्या भाषेत सांगितले आहे. अशा प्रयोगशील नवीनतेत कलावंताच्या व्यक्तित्त्वाचा मूलभूत दृष्टिकोणही स्पष्ट होतो.

ग. त्र्यं. देशपांडे, बा. सी. मर्ढेकर यांना द. भिं. नी आपले वाङ्मयीन गुरु मानले आहे. त्यांची वाङ्मयीन आणि समीक्षादृष्टी कमीअधिक प्रमाणात त्यांच्या समीक्षा-लेखनात पहावयास मिळते. 'गुरुची परीक्षा त्याच्या शिष्यां-वरून होत असते' हे त्यांचे अ. ना. देशपांडे यांच्या संदर्भात मांडलेले विधान त्यांच्याही बाबतीत यथार्थाने लावता येते. त्यांच्या गुरुंचे वाङ्मयीन गुण त्यांनी उचलले हे जसे खरे, त्याचप्रमाणे त्यांनी घडविलेल्या, लिहिते केलेल्या प्रत्यक्ष आणि अप्रत्यक्ष अशा विद्यार्थ्यांवरूनही त्यांच्या गुरुत्त्वाचे आदरस्थान अधिकच दृढ झालेले आहे. निखळ व्यासंग वाढविणारे आणि तो कृतीउक्तीतून प्रकट करणारे त्यांचे वाङ्मयीन जगातील नामवंत विद्यार्थी ही त्यांची नुसती शिदोरीच नाही, तर ती त्यांनी समाजाला उदार हाताने दिलेली 'पस्तुरी' आहे. या विद्यार्थ्यांना त्यांनी ते ज्ञान वाटले त्यात हातचे काही राखून ठेवले नाहीच, पण त्यांना त्यांचे अवकाश शोधायला मुभाही दिली. शिवाय स्वतः 'देहलदीपा'ची भूमिका घेऊन एका शिष्याचे दुसऱ्या शिष्याशी दृढ संबंध जोडून पणतीने पणती प्रज्वलित करून ज्ञानप्रकाश उजळविण्याचे काम ते अविरत करीत आहेत. त्यातूनच त्यांचेसंबंधी 'अभिनंदन' आणि अमृतवर्षानिमित्त 'समीक्षेची क्षितिजे' असे गौरवग्रंथ साकार झाले आहेत. तासन् तास ते आपल्या विद्यार्थ्यांशी-चर्चकांशी ससंदर्भ बोलत राहतात. त्यांचे हे बोलणे म्हणजे रसाळ हृदयसंवाद असतो. 'अहंकाराचा वारा' या ज्ञानपिपासू गुरुला कधी लागला नाहीच, पण घरात आणि दारातही त्यांचा ज्ञानयज्ञ अखंड तेवत आहे, हेच त्यांच्या माणूसपणाचे मोठे वैभव आहे. या ज्ञानवंत माण-साची बुद्धिमत्ता, बहुश्रुतता, स्मृती आणि स्वागतशीलता हा विवेचनाचा मोठाच विषय आहे. विस्तार भयास्तव एकच उदाहरण देतो, कवी अनिलांच्या 'रुसवा' या कवितेचे समीक्षकांनी वेगवेगळे अर्थ लावण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्या कवितेचा अभ्यास करताना मी, 'का भावली मिठाची अश्रूत होत आहे। विरणार सागरी ह्या जाणून दूर राहे?' या ओळींजवळ थांबलो. 'मिठाची भावली' या प्रतिमेतून अश्रूंचा अर्थध्वनी जाणवला. पण 'विरणार सागरी ह्या' या शब्दात केवळ प्रेमप्रतितीभाव नसून आणखी काहीतरी वेगळा अर्थ असला पाहिजे, असे सारखे वाटू लागले. त्यावरून जीवशिवाच्या अद्वैताचा भाव त्यात असेल का? असे असले, तर मग सागर आणि मीठ या प्रतिकात वेगळेपण का असावे? इ. प्रश्न मला पडले. माझ्या नजरेसमोर चटकन डॉ. द. भिं. चे नाव आले. शंका निरसनासाठी मी लगेच त्यांना दूरध्वनी लावला. त्यांना माझ्या मनातली शंका सांगितली. आणि काय आश्चर्य, त्यांनी एका सेकंदात मला सांगितले की, 'अहो कवी अनिल हे व्यासंगी कवी होते. त्यांचा ज्ञानेश्वरांचा अभ्यास दांडगा होता. अमृतानुभवातील 'लवणाची मासोळी' आणि या कवितेतील 'मिठाची भावली' या प्रतिमात साधर्म्य आहे. आणि 'सांडुनी मीठ पणाचा

लोभु। मिठे सिंधुत्त्वाचा घेतला लाभु। तेवि अहं देऊनि शंभु। शांभवी झालो' या ओळीतून ध्वनित होणारा अर्थ कवी अनिलांच्या वरील काव्यपंक्तीतील प्रतीयमान अर्थाला बळकटी आणणारा आहे. 'मिठाची भावली' सागरात विरघळण्याच्या भितीने दूर राहू पाहते. वास्तविक ती सागरातूनच निर्माण झालेली असते. ती तेथे विरघ-ळण्यास कचरते. कारण जीव स्वतःला प्रकृतीपेक्षा वेगळा समजतो. ते अज्ञान अहंकारातून आलेले असते. इ. इ.' हे सर्व विवेचन मला द. भिं. नी दहा मिनिटे दूरध्वनीवर ऐकवले. यातून त्यांचा व्यासंग, स्मरणशक्ती आणि विद्या-र्थ्याला मदत करण्याचे दातृत्त्व हे गुण माणुसकीचे द्योतक आहेत. त्यांची समीक्षाही अशी आस्वादक स्वरूपाची आहे.

द. भिं. नी आपली वाङ्मयीन अभिव्यक्ती कथा-वाङ्मय प्रकारापासून केली असली तरी तो प्रकार त्यांना भावलेला दिसत नाही. वाङ्मयीन रसास्वाद, समीक्षा, तिला नवनिर्मितीचे स्वरूप देण्यात ते गेली ५० वर्षे गढून गेले आहेत. एकाच एका वाङ्मयीन प्रकारात किंवा प्राचीन–अर्वाचीन अशा कालखंडात त्यांची समीक्षा अडकून पडलेली नाही.

कथावाङ्मय प्रकाराचे वाङ्मयीन विवेचन करताना इसाप, विष्णु शर्मा यांच्या कथांप्रमाणेच 'चक्रधर स्वामीं'च्या कथाही त्यांना तात्पर्य कथा वाटतात. शिवाय या कथांना एक आध्यात्मिक मूल्य आहे. म्हणून एका अपरिचित धर्मपंथाच्या तत्त्वज्ञानाच्या त्या वाहक कशा आहेत, याचेही सोदाहरण विवेचन करून श्रीचक्रधर स्वामी हे आद्य मराठी कथाकार आहेत, हाही निष्कर्ष त्यांनी काढला. यातून त्यांची मराठी कथेकडे पाहण्याची पृथगात्मदृष्टी स्पष्ट होते. मराठी नवकथेबरोबर जी. एं. ची महाकथा त्यांनी विशेष पृथगात्मकतेने उलगडून दाखविली. त्यांच्या या लेखनाला तोड नाही. एवढेच नव्हे तर, जी. ए. कुलकर्णी यांचे कथालेखन अक्षर आणि त्यांचा नावलौकिक वाढविणारे आहे, हेही त्यांनी त्यांच्या जन्मकुंडलीच्या आधारे स्पष्ट केले आहे.

नाटक ही एक दृश्यश्राव्य कला आहे, यात मतभेद नाहीत. मात्र नाटक वाचताना ती एक वाङ्मयकृती आहे, हे समजूनच आपण वाचतो. परंतु नाटक ही मिश्रकला असून नाट्यकलेत चित्र, शिल्प, नृत्य–संगती, साहित्य, वक्तृत्त्व इत्यादी कलांचा आणि कलासादृश्य आविष्कारांचा संचार होऊ शकतो. म्हणूनच नृत्यनाट्य, गेयनाट्य, मूकनाट्य, काव्यनाट्य, समीपनाट्य, पथनाट्य इत्यादी नाट्यभेद संभवतात, ही त्यांची नाट्यकलेबद्दल नवतेची भूमिका नाट्य वाङ्मयाच्या वाङ्मयीन आणि प्रायोगिक मूल्यांचा समतोल साधणारी आहे. नाट्यात कथावस्तू असल्याने वाङ्मयीन मूल्यांना त्यात वाव असतोच. परंतु त्या कथावस्तूला अभिनयातून रसाविष्काराचे सामर्थ्य प्राप्त होते. कायिक, वाचिक, सात्त्विक आणि आहार्य असे अभिनयाचे भेदही ते तपशीलाने सांगतात. 'एका संवेदनेवर आधारित कला ही नितळ श्रेष्ठ कला आणि एकाहून अधिक संवेदनावर आधारित कला ह्या कमी नितळ व कमी श्रेष्ठ कला' हे मर्ढेकरांचे म्हणणे खोडून काढताना ते लिहितात, 'एक संवेदना स्वाद भिन्न संवेदना स्वादास मारक ठरतो. व त्यामुळे अशा कलांचे माध्यम क्षीण होते. याला मर्ढेकरांनी लौकिक अनुभवांचा दाखला दिला आहे. आणि इथेच त्यांची फसगत झाली. मर्ढेकरांची संपूर्ण कलामीमांसा अलौकिकवादी आहे. परंतु येथे त्यांनी लौकिक अनुभवाच्या आहारी जाऊन मिश्र माध्यमांचे बळ दुर्लक्षिले!' (नाट्यवेध). मर्ढेकरांच्या अलौकिकवादी कलामीमांसेला त्यांच्याच शिष्याने सौंदर्यवादी भूमिकेतून छेद दिला आहे. यातून गुरुची कलामीमांसा पचवून शिष्याने रसास्वादाची, लौकिक पातळीवरची भूमिका रसिकांना पटवून देण्याचे काम केले. एकंदरीत 'लोकधर्मी' नाट्यकला वाङ्मयीन गुणांनी मंडित असली, तरी प्रायोगिक अशा 'नाट्यधर्मी' गुणांनी तिचा पुनर्जन्म होत असतो. म्हणून 'नाट्यकलेने आपले वाङ्मयत्त्व न सोडता संवेदना सामर्थ्य आत्मसात केले की नाट्यकला जन्मास येते. हे कवी मर्ढेकरांच्या निदर्शनास आले असते तर त्यांना किती धन्य वाटले असते' या त्यांच्या विधानातून विरोधविचारही किती सौजन्याने दभिंनी मांडलेला आहे. यातून त्यांचे सौजन्यही दुर्लक्षिता येत नाही. ही दभिंची नाट्य वाङ्मयाबद्दलची नाट्यसमीक्षा मूलभूत असून कला-रूप आणि संवेदनारूप यांना सारखेच महत्त्व देणारी आहे. यातून त्यांची नाट्यवाङ्मयाकडे पाहण्याची व्यापक भूमिका लक्षात येते. 'कलेमध्ये जेव्हा अनेक संवेदना

अनुक्रमणिका

एकवटल्याने त्या एकमेकांना मारक न ठरता पूरक ठरू शकतात. नाट्य कला हे त्यांचे उत्तम उदाहरण आहे' असे द. भि. जेव्हा तात्त्विक पातळीवरचे विधान करतात, तेव्हा त्यांच्या संगीत आणि इतर कलांच्या अभ्यासाचा व्यासंगही प्रकटल्याशिवाय राहत नाही. या अंगाने त्यांनी 'सौभद्र' या संगीत नाटकापासून 'जुलूस' पर्यंतच्या 'गद्यनृत्य' शैलीतील नाटकांची समीक्षा 'नाट्य-वेध'मध्ये केली आहे. नाटकात प्रेक्षकांचा प्रत्यक्ष सहभाग हा अनोखा प्रयोग त्यांना वाटतो. येथेही त्यांना ज्या अणे सरांनी वाङ्मयीन क्षेत्रात प्रौढ व्हायला मदत केली, त्यांचे ऋण व्यक्त करण्यासाठी हा ग्रंथ त्यांनाच अर्पण केला. ही विद्यार्थीदशेतील कृतज्ञता व्यक्त करणे त्यांच्या माणूसपणाचा भाव व्यक्त करणारी आहे.

मराठी निबंध वाङ्मयाकडे ते केवळ ऐतिहासिक अंगाने पहात नाहीत. वाङ्मयीन गुणदोषाची ते मार्मिक चिकित्सा करतात. अव्वल इंग्रजीच्या काळात मराठी निबंध वाङ्मय प्रकार उदयास येऊन विविध नियत-कालिकातून प्रकाशित झाला. समाज जागृती हे जरी सुरुवातीचे निबंधाचे स्वरूप असले, तरी धार्मिक, राजकीय विषयांनाही निबंधात कसे स्थान मिळत होते, यादृष्टीने त्यांनी निबंध वाङ्मयाचे विवेचन केले आहे. सुरुवातीच्या निबंधाचे 'बाळबोध' स्वरूप जाऊन नंतर मराठी निबंधात लालित्य आणि रेखीवपणा हे गुणही कसे पहावयास मिळतात, याचे विवेचन त्यांनी अभ्यासपूर्ण पद्धतीने केले आहे. एकंदरीत सुरुवातीच्या काळातील मराठी गद्याला 'निबंधा'चा घाट १८५० ते १८७४ या काळातच लाभला आणि त्यानंतर मराठी निबंधाला आशय आणि अभि-व्यक्तीच्या दृष्टीने नवीन रूप प्राप्त झाले, असा निष्कर्ष ते काढतात. मात्र निबंधकाराची पायवाट अव्वल इंग्रजीतील निबंधकारांनी तयार करून ठेवली, अशी ऐतिहासिक मीमांसा त्यांनी मराठी निबंध वाङ्मयाबद्दल करून, मराठी साहित्यात त्यांच्या या विवेचनाने फार मोठी भर पडली आहे.

'कादंबरी' वाङ्मय एक सहज आस्वादक्षम आणि रोचक वाङ्मय प्रकार यादृष्टीने ते विचार करतात. परंतु कथातत्त्व, घटना प्रसंगातील कार्यकारण संबंध, त्यातील संभवनीयता, अनुभव घटकांची समृद्धी इत्यादी घटकांना ते कादंबरी समीक्षेत प्राधान्य देतात. कादंबरीतील घटनारूप, कालतत्त्व आणि कथातत्त्व किती समृद्ध आहे, यावर त्या कादंबरीचे मोठेपण ठरत असते, अशी त्यांची भूमिका आहे. कादंबरी वाङ्मय प्रकाराचे वरील घटका-खेरीज पात्रसृष्टी, त्यांचा संवाद यातून कादंबरीला मिळालेले प्रवाहित्त्वही महत्त्वाचे असते. वरील निकष लावून कादंबरीचे मूल्यमापन करणे म्हणजे 'एका कलाकृतीवरील भाष्य' होय, अशी त्यांची कादंबरी समीक्षेबद्दलची धारणा आहे. त्यांच्या शब्दात सांगायचे तर, 'खरोखर एखाद्या भावकविते-प्रमाणेच कुठल्याही ललित साहित्यकृतीप्रमाणेच कादंबरीचे कादंबरीपण तिच्या शब्दाशब्दात – प्रत्येक शब्दाच्या उच्चा-रात, स्थानात, व्यंग्यार्थात सामावलेले असते. शब्दाशब्दातून साकार होणारा व्यंग्यार्थ – त्या व्यंग्यार्थाची लयतत्त्वानुसार होणारी संघटना आणि या संघटनेचे घटक म्हणून वावरणारे दृश्य आकार, श्राव्यनाद, कलातत्त्व, तर्कतत्त्व या साऱ्यांचे पूरक स्थान आणि प्रयोजन इत्यादींचा शोध म्हणजे खरोखर कादंबरी समीक्षा होय.' (सत्यकथा, डिसेंबर १९६९). ही त्यांची कादंबरी समीक्षेबद्दल भूमिका म्हणजे कादंबरी समीक्षेचे सूत्रच आहे. त्यांची ही कादंबरी समीक्षेची मूलगामी विवेचन पद्धती सुप्रसिद्ध समीक्षक वा. ल. कुलकर्णी यांच्या समीक्षापद्धतीची आठवण करून देणारी आहे. अशा सूक्ष्म समीक्षाविचारातून सर्जनशील समीक्षा आकारास येते, असे त्यांना वाटते.

डॉ. द. भिंनी मराठीतील विविध साहित्यप्रकारांची मीमांसा तात्त्विक पातळीवर आणि आस्वादक स्वरूपात केली आहे. परंतु काव्याच्या प्रांतात ते अधिक रमलेले दिसतात. महाकाव्यापासून नवकवितेपर्यंतच्या विविध काव्यप्रवाहाचा त्यांच्या समीक्षेने वेध घेतला आहे. त्यांच्या या समीक्षेने मराठी काव्यसमीक्षेत मोलाची भर घातली आहे. 'महाकाव्य स्वरूप व समीक्षा', 'ज्ञानेश्वरांचे श्रोतृ-संवाद', 'प्रतीतिविश्रांती', 'पहिली परंपरा', 'दुसरी परंपरा', 'मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : पुनःस्थापना', 'दोन परंपरा' यासारख्या ग्रंथातून त्यांचा काव्यसमीक्षाविचार मूलगामी स्वरूपात प्रकट झाला आहे. श्री ज्ञानेश्वर, संत तुकोबा आणि बा. सी. मर्ढेकर हे त्यांचे विशेष जिव्हाळ्याचे विषय आहेत. पण त्याचबरोबर बालकवी, बी, अनिल, कुसुमाग्रज, म. म. देशपांडे, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, सुरेश

भट, नारायण सुर्वे, दिलीप चित्रे, श्रीधर शनवारे, कृष्णा चौधरी आणि अगदी अलीकडचे श्रीनिवास सिरासपर्यंतच्या अनेक कवींची त्यांच्या समीक्षेने दखल घेतली आहे.

डॉ. द. भिंनी एझरा पौंड यांच्या कवींच्या वर्गीकरणाचा विचार मराठी कवींच्या संदर्भात अत्यंत विचक्षण पातळीवर मांडला आहे. मराठी काव्य परंपरेत युगकवी, नवनिर्मितीप्रक्रियाशोधक कवी आणि नकले कवी असे त्यांच्या काव्य वैशिष्ट्यासह प्रकार त्यांनी नमूद केले आहेत. 'नकले कवी नावाप्रमाणे अनुकरण करून प्रसिद्धी मिळवितात. परंतु युगकवी हे सर्व पूर्वसुरींचे आणि समकालीनांचे सामर्थ्य आत्मसात करीत असतात. त्यात भरही घालीत असतात. उदा. तुकोबा हे युगकवी आहेत. तर नवप्रक्रिया कवी काव्यनिर्मितीच्या नव्या प्रक्रियाच शोधून काढतात. यात ज्ञानेश्वर, मर्ढेकर या कवींचा त्यांनी समावेश केला आहे. त्यांचे कार्य अपूर्व असते', असे या कवींबद्दल सविस्तर विवेचन त्यांनी केले आहे (समीक्षेची वल्कले, पृ. १२५-२६). यातून त्यांची काव्य विषयाकडे पाहण्याची समग्र दृष्टी आणि तिचा परीघही ध्यानी येतो.

'बी' कवीच्या प्रसिद्ध 'चांफा' कवितेबाबतची त्यांची भूमिका अशी आहे की, 'कवितेच्या पहिल्या भागात विविध इंद्रिय संवेदनांचा घोष असून, दुसऱ्या भागात त्यांचे निराकरण आहे' कवितेच्या या दोन शारीरिक भागातील आंतरिक संबंध त्यांनी सोदाहरण स्पष्ट केला आहे. एकंदर ही कविता लौकिक पातळीवरील प्रेमभाव सूचित करणारी आहे, याचे मर्मग्राही विवेचन त्यांनी केले आहे. बालकवींच्या 'औंदुबर' कवितेबद्दल अनेक समीक्षकांनी आपल्या वेगवेगळ्या भूमिका मांडल्या आहेत. परंतु द. भिंनी मात्र या कवितेतील लयसौंदर्याच्या अंगाने विवेचन केले आहे. आशयातील मांडणीतून संवादी आणि विरोधी लयीचे विश्लेषण त्यांनी अत्यंत सूक्ष्मपणे आणि मानसिक संवेदनेच्या पातळीवर केले आहे. त्यामुळे त्यांच्या या समीक्षेला वेगळेच स्थान प्राप्त झाले आहे.

द. भिं.नी अनिलांच्या 'फुलवाती'तील भावकवितेपासून मुक्तछंद आणि 'दशपदी' प्रयोगापर्यंत विविध अंगांनी ठामपणे विवेचन केले आहे. कवी अनिलांच्या कवितेचा त्यांनी बारकाईने अभ्यास केला आहे. त्यामुळेच ते अनिलांच्या विविध पैलूंचे दर्शन लिलया घडवितात. आणि एखाद्या पैलूवर विपुल लिहून झाल्यावरही नव्याने एखादा पैलू लक्षात येताच, पुन्हा समरसून त्याचे नव्याने वेगळ्या अंगाने विवेचन करतात. म. म. देशपांडे यांच्या कवितेचे मूल्यमापन करताना ते लिहितात, 'म. म. देशपांडे यांचे काव्य वाचताना अधूनमधून आणखी एका थोर कवीचे स्मरण होते. तो कवी म्हणजे अनिल. 'पेर्तेव्हा'च्या पूर्वार्धातील 'पहाट', 'धुवारी', 'एक' इत्यादी कवितातील साधेपणा, सोपेपणा आणि निरागस भाव ही या कवितांची वैशिष्ट्ये आहेत. परंतु अनिलांच्या अशा कविता विषय सापेक्ष होतात. व त्यामुळे त्यातील अनुभूतीतील सूक्ष्मता आणि व्यामिश्रता बाधित होते. म. मंच्या बाबतीत असे कधी होत नाही. वरवर साधीसोपी वाटणारी त्यांची कविता प्रसरणशील अर्थ, भावना आणि कल्पना यांचा एकमेळ आणि मूलभूत जीवनचिंतन आणि निराग्रही भूमिका आणि निरागस वृत्ती यामुळे अनिलांच्या अशा कवितांपेक्षा वेगळी आणि उन्नत ठरते.' (समीक्षेची वल्कले, पृ. १११-१२). या विवेचनातील तुलनात्मक समीक्षा आणि समीक्षेची मूलगामी दृष्टी यांचे दर्शन घडते. दोन कवींकडे मर्मज्ञ समीक्षक किती अंगांनी पाहून मूल्यमापन कसा करतो हेही लक्षात येते. आपल्या समर्थनासाठी त्यांनी दोनही कवींच्या अनुक्रमे 'धुवारी' आणि 'सुखाचे सोबती' या कवितांची उदाहरणे घेतली आहेत.

मर्ढेकरांची कविता सामाजिक अनुभूतीची असून तिच्यात जीवनमूल्यविवेक प्रकटला आहे. सामाजिक विषमता, उपरोध, उपहास या अंगानेही मर्ढेकरांनी सूचित केली आहे. आणि कवितेचे माध्यम ही विषमता नष्ट करण्यास काही प्रमाणात उपयुक्त ठरणार आहे. म्हणून ते मर्ढेकरांबद्दल लिहितात, 'मर्ढेकरांच्या वृत्तींत मानवमात्रांबद्दलची क्षमाशीलता व वत्सल भावना होती. ही वत्सलभावना त्यांनी भिकारी, मोलकरीण, बेवारस पोर, सामान्य माणूस यांच्यावर लिहिलेल्या कवितांतून प्रकटली आहे. महान साहित्यिकांच्या साहित्यात 'विश्ववात्सल्य' असते, असे म्हणतात ते असे. मर्ढेकरांची सौंदर्यकल्पना आकृतिनिष्ठ, अभिव्यक्तिनिष्ठ नव्हती, ती आशयनिष्ठ जीवनमूल्यनिष्ठ होती. म्हणून वरवर विद्रुप, विकट, अश्लील, दुर्बोध वाटणारे त्यांचे काव्य अंतर्यामी सुरूप, प्रासादिक,

मांगल्यबोधक आहे. अर्थात् त्यासाठी रसिकांजवळ जीव-शास्त्रीय भावनांशिवाय स्वतंत्र सौंदर्यभावना हवी. मर्ढेकरी कवितेच्या अंतर्यामी मानवी जीवनाचा सौंदर्यार्थ आक्रोश आहे. हे त्याला कळायला हवे.' (आपले छंद, दिवाळी २००९) द. भिंच्या या विवेचनातून मर्ढेकरांच्या सौंदर्य-भावनेची पुनःस्थापना होऊन त्यांच्या व्यक्तित्त्व आणि कवित्त्वाचे अनन्यत्त्व नेटक्या शब्दात मांडले आहे. त्यामुळे मर्ढेकरांच्या व्यक्तित्त्वासंबंधीचे आणि कवितेबद्दलचे अनेक पूर्वग्रह दूर होण्यास मदत होऊ शकते. कारण द. भिंच्या या भूमिकेतून मर्ढेकरांच्या मानवसापेक्षतेबरोबरच विश्व-सापेक्षतेचा प्रत्यय आणून देण्याचे सामर्थ्य आहे, असे त्यांना वाटते. त्या दृष्टीने 'म. म. देशपांडे आणि मर्ढेकर यांचे नाते जवळचे आहे', असे विवेचन त्यांनी केले आहे.

कविता वाङ्मयप्रकाराचे त्यांनी विविध अंगांनी वेळोवेळी तात्त्विक विवेचन केले आहे. नाटक आणि काव्य यांचा जसा सहोदर संबंध आहे, त्याचप्रमाणे गद्याचा आणि कवितेचाही फार जवळचा संबंध आहे, असे त्यांना वाटते. 'व्यवहारात आपण जी भाषा वापरतो, त्या गद्य भाषेतील शब्दच कवीही क्रम बदलून योजत असतो. कवितेत उत्कट भावना, जीवनभाष्ये, अलंकार, प्रतिमा, छंद हे साधावे लागतेच, परंतु याहून अधिक 'काहीतरी' कवितेत असते. आणि हे अधिक काहीतरी म्हणजे कवितेतील विविध व्यामिश्र आणि बदलते अमूर्त व्यूह. या चैतन्यपूर्ण व्यूहाच्या संदर्भात बाकी सर्व घटक ही केवळ सामग्री असते. हे व्यूह त्या सामग्रीस माध्यमाचा दर्जा देऊन त्यांचा पुनर्जन्म घडवून आणीत असतात. साहित्याच्या अभ्यासकालाच नव्हे तर साक्षात् साहित्य निर्मात्याला या प्रक्रियेचे ज्ञान असणे इष्ट ठरते. त्यामुळे त्याच्या निर्मितीस विदग्धता आणि कालातीतता प्राप्त होत असते. विचार करता या दोन्ही प्रक्रिया विभक्त किंवा सुट्या घटकांनी युक्त वाटत असल्या तरी प्रत्यक्षात त्या तशा नसतात, हे केवळ विश्लेषणोत्तर रूप आहे. प्रत्यक्षात ह्या प्रक्रिया घटकयुक्त असूनही एकसंध असतात. आश्चर्य म्हणजे निर्मितीप्रक्रिया आणि आस्वादप्रक्रिया यांचे अविभागीकरण झालेले असते. म्हणून तर रसिक हा निर्मिती प्रक्रियेत सहभागी असतो, असे म्हटले जाते.' (समीक्षेची वल्कले, पृ. ८३-८४). द. भिंनी या आपल्या भूमिकेतून काव्याची निर्मितीप्रक्रिया, आस्वाद आणि समीक्षा या प्रक्रियांचे काव्यात्म आणि तात्त्विक विवेचन मर्मज्ञ साहित्यशास्त्रकारांप्रमाणे केले आहे. अशा संमिश्र स्वरूपाच्या विवेचनातून समीक्षाही तात्त्विक पातळीवर नेताना ते ती बोजड होऊ देत नाहीत. म्हणून त्यांची समीक्षा कोणत्याही विशिष्ट वाङ्मयीन वाद (इझम) किंवा तांत्रिक चौकटीत अडकून न पडता समीक्षाव्यूहाचे प्रमेयही आस्वादक पातळीवरून साकार करते. आणि हेच त्यांच्या समीक्षेचे एक वैशिष्ट्य आहे. त्याचप्रमाणे कलाकृतीच्या उपयोजित समीक्षेवर त्यांचा अधिक भर आहे. त्याचा कलास्वाद आणि कलाशास्त्रीय चिंतन त्यामागे आहे. त्यामुळे नवे साहित्यिक, समीक्षक आणि अभ्यास-कांना त्यांची समीक्षा नवनिर्मितीची प्रेरणा देत आली आहे. तेवढे सामर्थ्य त्यांच्या समीक्षादृष्टीत निश्चितपणे आहे.

कवी-लेखक आणि त्यांचे जीवन यांचा त्यांच्या साहित्यकृतीवर कितपत परिणाम होतो, याही अंगाने ते चरित्रात्मक समीक्षेचा विचार करतात. त्याचप्रमाणे साहि-त्यिकाचा जीवनविषयक दृष्टिकोण आणि त्याची साहित्य निर्मिती यांचा अन्योन्य संबंध कसा असतो, याचाही ते खोलवर जाऊन विचार करतात. त्यामुळेच, 'श्री ज्ञानेश्वरांचं समग्र साहित्य हे त्यांची साक्षात्कारानुभूती आविष्कृत करणारे लोकसाहित्य आहे, तर रामदासांचे सकळ साहित्य हे त्यांची लोकानुभूती साक्षात्काराप्रत पोचविणरे साहित्य आहे' असे ते भाष्य करतात. तर कवी अनिलांच्या संद-र्भात लिहितात, 'गुरुदेव टागोरांचा सौंदर्यवाद, आनंदवाद, कुसुमावतींचा इहवाद, मानवतावाद, पु. य. देशपांडे व नाना जोग या सन्मित्रांचा साम्यवाद व व्यक्तिवाद त्यांनी आपल्या प्रतिभेत व प्रज्ञेत मुरवून घेतला होता. प्राचीन विरुद्ध संस्कृत साहित्य, प्राचीन मराठी संत साहित्य, अर्वाचीन मराठी साहित्य यांचा डोळस आस्वाद त्यांनी घेतला होता. चित्रकला, मूर्तीकला व वास्तुकला यांची सांस्कृतिक आणि कलात्मक जाणही त्यांना उत्तम होती' (स्फटिकगृहीचे दीप). या विवेचनातून संत ज्ञानेश्वर, समर्थ रामदास आणि कवी अनिलांची जीवनदृष्टी आणि साहित्यनिर्मिती यांचा अनुबंध नेमक्या शब्दात विशद

केला आहे. या संदर्भातील त्यांची समीक्षाही याच निकषातून त्यांनी केली आहे.

साहित्य, सामाजिक आणि सांस्कृतिक क्षेत्रातील महनीय व्यक्तींचे व्यक्तित्त्व आणि कर्तृत्त्वही त्यांनी वेळो-वेळी स्मरणिका आणि प्रासंगिक लेखाच्या माध्यमातून वाचकासमोर ठेवले आहे. डॉ. अ. ना. देशपांडे, मा. गो. देशमुख, विनोबा आणि कुंदरशास्त्री, भारतार्य चिंता-मणराव वैद्य इत्यादी व्यक्तींसंबंधीचे त्यांचे लेखन आणि संपादन म्हणजे त्यांच्या त्या व्यक्तींबद्दलचा आदरभाव आणि स्नेहभाव प्रकट करणारे आहे. या निमित्ताने स्मृतिग्रंथ, स्मरणिका यांचे स्वरूप कसे असावे, हेही स्पष्टपणे सांगायला ते विसरत नाहीत. यातून त्यांची चोखंदळ दृष्टीच पहावायास मिळते.

अशा रीतीने डॉ. द. भि. हे एक यशस्वी अध्यापक, विद्यार्थीप्रिय शिक्षक, मर्मग्राही आणि सर्जनशील समीक्षक म्हणून ख्यातकीर्त आहेत. परंतु ज्योतिषशास्त्राचे ते अभ्या-सक आहेत, हे अनेकांना माहीत नसेल. लेखकाच्या कलाकृतीचे मूल्यमापन आणि त्याचे वाङ्मयीन स्थान त्याच्या कर्तृत्त्वावरून ठरतेच, परंतु त्याची जन्मकुंडली त्याच्या वैयक्तिक जीवन आणि साहित्यावर कितपत प्रभाव टाकू शकते, हे त्यांनी स्पष्ट केले आहे. या संद-र्भात त्यांनी जी. ए. कुलकर्णी आणि बा. सी. मर्ढेकर यांच्या कुंडलीचा अभ्यास करून जाणकारीने 'मर्ढेकर आणि जी. ए. – प्रतिभावंतांची नियती' या लेखात या उभयतांची जन्मकुंडली, त्यांच्या जीवनातील चढउतार आणि साहित्य यांचे विश्लेषण केले आहे. (आपले छंद, दिवाळी अंक २००९) केले आहे. द. भिंच्या व्यक्तित्त्वाचा हा वेगळा विशेष लक्षणीय वाटतो.

संस्कृत, उर्दू, बंगाली, इंग्रजी, रशियन इत्यादी भाषांचा दभिंचा व्यासंग त्यांच्या समीक्षेतून प्रकटला आहे. बंगाली भाषेच्या अभ्यासामुळेच रविंद्रनाथ टागोरांच्या साहित्याचे विशेष त्यांना आकळले. तसेच द्विजेंद्रलाल रॉय आणि अनिलांच्या 'दशपदी'चे वेगळेपणही त्यांनी लिलया सांगितले. 'महाकाव्या'च्या संशोधन समीक्षेत इंग्रजीतील महाकाव्यांचे संदर्भही त्यांनी साक्षेपाने नोंदवले आहेत. प्राथमिक-माध्यमिक वर्गापासून एम्. ए-आय. ए. एस वर्गापर्यंतचा अध्यापनाचा अनुभव त्यांच्या गाठीशी आहे. ललित आणि समीक्षा वाङ्मयाची तात्त्विक मीमांसा करणारा सर्जनशील लेखक-समीक्षक म्हणून ते ख्यातकीर्त आहेत. आदर्श शिक्षक आणि मंगेशकर वाग्विलासिनी सारखे राज्य-राष्ट्रीय पातळीवरील मानसन्मान त्यांना प्राप्त झाले आहेत. ते आपल्या अंगीकृत कामात आयुष्यभर व्यग्र असतानाच विविध पुरस्कार त्यांना शोधत आले, असेच म्हटले पाहिजे.

एकंदर त्यांची समीक्षादृष्टी नितळ आणि स्वतंत्र आहे. समीक्षक कलाकृतीचे मर्म जाणून तिचे रहस्य वाचकांना उलगडून दाखवितात. आणि ही प्रक्रिया म्हणजे कलाकृतीला दुसऱ्यांदा जन्मास घालतो, अशी द. भिं.ची धारणा आहे. अशी समीक्षा इतर वाङ्मय प्रकारांप्रमाणेच समाजापर्यंत व्यापकार्थाने पोहचत नाही, ही त्यांची खंत आहे. अशी समीक्षा वाचकापर्यंत साहित्य संमेलनाच्या माध्यमातून ते पोहचविणार आहेत, ही एक समाधानाची बाब म्हणावयास हरकत नाही. समीक्षकाबद्दल त्यांनी लिहिलेल्या भूमिकेनेच या लेखाचा शेवट करू या. 'केशवसुतांची 'आम्ही कोण?' ही कविता तर आपल्याला माहितच आहे. तिची कुसुमावती आत्माराम यांनी केलेली विदग्ध समीक्षाही आपण जाणतोच. तिथे कुसुमावतींनी त्या कवितेचा मुख्यार्थ, लक्ष्यार्थ ओलांडत ओलांडत आपल्याला प्रतीयमान अर्थाच्या महाद्वारापाशी पोहचविले आहे. समीक्षा तेवढेच करू शकते. गर्भगारातील मूर्तीचे दर्शन ज्याने त्याने घ्यायचे असते. 'आम्ही' म्हणजे कृष्णाजी केशव दामले नव्हेत, कवी केशवसुतही नव्हेत, कविवर्गही नव्हे. मग कोण? मानवजातीला सुरलोक सुखे बहाल करणारी प्रतिभावंत मंडळी-कलावंत, तत्त्वज्ञ, शास्त्रज्ञ.' (समीक्षेची वल्कले). या विधानातून डॉ. द. भिंनी कलावंताचे आणि समीक्षकाचे कर्तृत्त्व उलगडून दाखविले. तेही एक समीक्षक कलावंत आहेत. आणि त्याही पुढे कलेचे रहस्य उलगडून दाखविणारे 'फिलॉसॉफर' आहेत. म्हणून असे म्हणावेसे वाटते की, त्यांच्या माणूसपणात प्रतिभावंत समीक्षक वावरत असतो. आणि समीक्षकातील माणूस सतत सजग असतो. यात कोणतीही अतिशोयक्ती नाही.

काही संदर्भ :-

१. मराठी वाङ्मयाचा इतिहास, भाग चौथा दु. आ.





१९७३, प्रकाशक–महाराष्ट्र साहित्य परिषद, पुणे.
२. दुसरी परंपरा : डॉ. द. भि. कुलकर्णी, प्रभा प्रकाशन, नागपूर – १९७४.
३. नाट्यवेध – डॉ. द. भि. कुलकर्णी, नूतन प्रकाशन, पुणे १९७८.
४. श्री चक्रधर दर्शन : संपादक डॉ. वि. भि. कोलते आणि इतर, महाराष्ट्र शासन प्रकाशन, १९८२.
५. बालकवींची 'औदुंबर' कविता – विविध अर्थध्वनी, संपा. प्रा. एस. एस. नाडकर्णी, प्रकाशक : राजहंस वितरण, पणजी – १९९१.
६. कवी अनिलांची कविता : काही आकलने, संपादक. डॉ. पंडितराव पवार, प्रकाशक – दास्ताने रामचंद्र आणि कंपनी, पुणे २००१.
७. स्फटिकगृहीचे दीप – डॉ. द. भि. कुलकर्णी, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई – २००८.
८. समीक्षेची वल्कले – डॉ. द. भि. कुलकर्णी, पद्मगंधा प्रकाशन, पुणे – २००८.
९. सत्यकथा, डिसेंबर १९६९.
१०. सत्यकथा, मार्च १९७९.



'फुटेल (होती वेडी आशा ···') शैलीविश्लेषण

– प्रा. डॉ. सुरेश भृगुवार

मर्ढेकरांसारख्या अलौकिक प्रतिभेचे वरदान लाभलेल्या कविवर्यांच्या अधिकतर कवितांचे गुणवैशिष्ट्य हे आहे, की त्या कविता पुनःपुन्हा वाचताना प्रत्येक वेळी पुनःप्रत्ययाचा आनंद देतात असे नाही, तर त्या प्रत्येकदा नवप्रत्ययाचा आनंद देतात. कविता संदिग्ध, अनेकार्यक्षम व अनेकरुपधारिणी असते हे त्यांच्या कवितेवरून निर्विवादपणे पटते. त्यामुळे कवीला अभिप्रेत अर्थाजवळ आपण नेमके पोचलो, असा दावा कुणीही समीक्षक छातीठोकपणे करू शकत नाही. (हत्ती व चार आंधळ्यांसारखी त्यांची फसगत होते.) प्रतयेक वाचनात मर्ढेकरांच्या कवितेतील नवनवे सौंदर्य उलगडत जाते. नवी स्पंदने, नवे संदर्भ–पदर उकलत जातात. त्यामुळे होते काय? हे नवे आकलन कधी आपल्याच पूर्व–आकलनाला बाद करते, तर कधी आपल्या स्वतःच पूर्व–आकलनाशी समन्वय साधतात जुळवून घेऊन दोन्ही आकलने खळखळं वा आदळआपट न करता सुखाने एकत्र नांदू लागतात. हे असे घडणे चतुर (व धूर्त) समीक्षकाच्या सक्षम कर्तृत्वावर व कलात्मक कौशल्यावर अवलंबून असते.

म्हणूनच की काय, सामान्यांपासून थोर समीक्षकांपर्यंत सर्वांना प्रेमाने गोंजारण्याची आत्मीय उदारता मर्ढेकरी–कवितेने दाखविली आहे.

प्रस्तुत लेख लिहिण्यामागे माझी भूमिका शैली–विश्लेषकाची आहे. ह्या लेखात मर्ढेकरांच्या 'फुटेल (होती वेडी आशा ···)' ह्या कवितेचे शैलीविश्लेषण करून, शैलीय सौंदर्य उलगडण्याचा प्रयत्न करणे, हा उद्देश आहे.

कवितेची भाषा गतिशील असते. प्रसरणशीलता हा काव्यभाषेचा स्वभावधर्म आहे. म्हणूनच कवितेत कमीत कमी शब्द वापरून ही (अर्थात, शब्दांचा मितव्यय साधूनही) कवी आपल्या कवितेला आपल्या शैलीनुसार प्रसरणशीलता प्रदान करीत असतो. यासाठी तो प्रसरणशील शब्दांचा औचित्यपूर्ण प्रयोग करतो. (मर्ढेकरांनी विशेषणे, कालस्थलदर्शक क्रियाविशेषणांखेरीज सर्व क्रियाविशेषणे व केवळ अस्तित्वदर्शक विधानात येणारी क्रियापदे वगळून इतर सर्व क्रियापदे ह्या शब्दांना प्रसरणशील आकाराचे शब्द म्हटले आहे,' व हे लक्षणीय आहे)

कवितेतील प्रसरणशीलता, तिचे प्रवाहित्व तिच्या संदर्भार्थासह तिचा प्रवाह अखंड वाहता ठेवते. ह्यामुळे कवितेला नित्यनूतनत्व लाभते. कवीच्या समर्थ शैलीमुळेच असे घडते. शैली म्हणजे कवीच्या (वा लेखकाच्या) व्यक्तिमत्वाचा कलात्मक आविष्कार होय. रुढ, प्रचलित नियमांचे विचलन (Deviation) म्हणजे शैली. विचलनातून–विचलित भाषारुपांतूनच – त्या त्या कवीच्या प्रकट होणाऱ्या शैलीचा अभ्यास करणे, हे शैली–अभ्यासकाचे कार्य आहे. पाश्चात्त्य शैलीमीमांसकांनी शैली पारखण्याच्या काही कसोटया, वा निकष प्रस्थापित केले आहेत. त्यांना Stylistic Devices (शैली–उपाय किंवा शैली–प्रयुक्त्या) असे म्हणतात. प्रस्तुत कवितेत आढळलेल्या शैली–उपायांची प्राथमिक ओळख व संक्षिप्त शास्त्रीय माहिती पुढे येईल.

तत्पूर्वी विश्लेषणासाठी स्वीकृत कविता वाचकांच्या सोयीसाठी येथे उद्धृत करणे उपयुकत ठरेल.

कविता : १) "फुटेल (होती वेडी आशा)
२) आभाळाचा कर्मठ सांधा;
३) पडेल किंवा तडा भयंकर
४) वसुंधरेच्या अर्ध्या अंगा.
५) असें न कांही घडलें, फक्त
६) अनंत उठले सुतकी शब्द;
७) दो मिनिटांची सडी शांतता
८) शहारली अन् मिटली लब्ध –

९) प्रतिष्ठितांवर ···" — वदला पौष
१०) जातां जातां या माघाला
११) अन् इसवी सन् कवायतीचा
१२) कदम उचलुनी पुढे सरकला

१३) अशींच जावीं कांहीं वर्षे
१४) आणि महात्मा यावा पुढचा
१५) अम्हांस आम्ही पुन्हा पहावे
१६) काढुनि चष्मा डोळ्यांवरचा!

– बा. सी. मर्ढेकर ('आणखी कांही कविता')
(क्र. ७; पृ. १०९)

सोळा ओळींची ही कविता सोळा मात्रांच्या पादाकुलक ह्या मात्रिक छंदात आहे. मर्ढेकरांच्या अधिकतर कविता याच मात्रावृत्तात आहेत. ह्या वृत्तावर त्यांची विलक्षण पकड आहे.

शैलीविश्लेषण व शैली–उपाय :

एका कवीला अन्य कवींपासून पृथगात्म व अनन्य दाखविणारी जी भाषारूपे (किंवा भाषा वैशिष्ट्ये) आहेत, त्या भाषारूपांचा चिकित्सक अभ्यास म्हणजे त्या कवीच्या काव्यशैलीचा अभ्यास होय. भाषा विचलन म्हणजे शैली. त्यामुळे विचलित भाषारूपे (जी त्या त्या कवीची खास वैशिष्ट्ये असतात) यांचा अभ्यास शैली पारखण्याची योग्य दिशा ठरते. अशी भाषारूपे गोळा करून, त्यांची लक्षणे सांगून व त्यानुसार नोंद करून, शैलीय निकषांवर विश्लेषणात्मक चर्चा करून, कवीच्या शैलीचे हेतु, परिणाम, प्रभाव व सौंदर्यनिर्मिती ह्या पैलूंवर औचित्य सिद्ध करणे म्हणजे शैली–विश्लेषण होय. अशा विश्लेषणाच्या आधारे शैलीची गुणवत्ता सिद्ध करता येते.

शैली – उपाय (Stylistic Devices)

विचलित भाषारूपांच्या आधारे कवीची (वा लेखकाची) शैली पारखता येते. त्यामुळे ही विचलित (Deviated) भाषारूपे म्हणजेच शैली–उपाय अर्थातच शैली पारखण्याचे निकष होत.

पाश्चात्त्य शैली–मीमांसकांनी विविध शैली–उपाय शोधून काढले आहेत; त्यांची पुढील तीन गटांत विभागणी करता येईल. :–

अ) शब्दप्रधान शैली–उपाय :– १) आवृत्ती २) शब्दविवेक ३) समानार्थक शब्द ४) नवनिर्मित शब्द व ५) नकार

ब) रचनाप्रधान शैली – उपाय :– १) समानांतरता २) लयबद्धता ३) उत्तरगर्भ प्रश्न ४) क्रमविपर्यय ५) विरामचिन्हे.

क) अर्थप्रधान शैली–उपाय :– १) अंलकार : उपमा–रूपक २) मानुषीकरण व अन्यधर्मारोप ३) संदिग्धता ४) संदर्भोल्लेख व अवतरणे ५) वाक्प्रचार व म्हणी, ६) विचलन.

वरील प्रमुख सोळा व सतरा पोटभेद मिळून तेहतीस शैलीउपाय आहेत.[१] यांत प्रतिभावंत कवी/लेखक भर घालत असतात. मर्ढेकरांनी एक नवा शैली-उपाय आपल्या कवितांतून वापरला आहे. (तसा तो वरील 'क' गटातील 'संदर्भोल्लेख' ह्या उपयाचे विचलित रूप आहे.) मर्ढेकरांनी संदर्भांची (Allusion) कलात्मक योजना केलेली आहे. (उदा. – "सह नौ टरक्तु! सहवीर्यं डरवावहै!") याला मी संदर्भ – विचलन म्हणतो.[२]

प्रस्तुत कवितेत उपयोजित शैलीउपाय :

नामे, सर्वनामे, विशेषणे, क्रियापदे, क्रियाविशेषणे, शब्दलोप हे 'शब्दविवेक' ह्या शैली–उपयांतर्गत येणारे पोटभेद आहेत. ह्यांपैकी उपयोजित पोटभेदांची व अन्य उपयोजित शैली–उपयांची थोडक्यात ओळख करून घेणे, हे विषयाच्या आकलनाच्या दृष्टीने उपयुक्त ठरेल.

शब्दविवेक (Choice of Words) :

काव्यरचनेत उचित शब्दनिवडीला फार महत्त्व आहे. नेमक्या जागी नेमक्या शब्दाच्या योजनेमुळे सहचर शब्दसंगतीने त्या शब्दाला व अशा सर्व शब्दांच्या समन्वित अर्थामुळे संपूर्ण कवितेला व्यापक अर्थवलय प्राप्त होते. बोल्टन म्हणते, "Choice of words is important in poetry, indeed in a sense, it is the whole art of writing poetry."[४] काव्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेत शब्दविवेकाला एवढे महत्त्व आहे, की हवा तो आशय व्यक्त करणारा नेमका (Most Just) शब्द मिळेपर्यंत कवी अस्वस्थ व बेचैन असतो. आधी लिहिलेला शब्द खोडून त्या स्थानी दुसरा लिहिण्याची त्याची धडपड अखेरपर्यंत चालूच असते. "This process of polishing is very important." आता 'शब्दविवेक'च्या पोटभेदांची ओळख थोडक्यात अशी :–

विशेषणे :

कवी विशेषणांचा वापर मुक्तहस्ताने करीत असतो. परन्तु समर्पक विशेषणे वापरता येणे हे (कवीच्या) परिपक्वतेचे लक्षण आहे. "विश्लेषणांचा विपुल हे प्रगल्भ

साहित्य, अतिविकसित संस्कृती व विश्लेषण सक्षम बुद्धी यांचे वैशिष्ट्य होय", असे रीड म्हणतो.[५] परन्तु विशेषणांची योजना अत्यंत चोखंदळपणे व कौशल्यपूर्वक व्हायला हवी. कारण तीत ती विशेषणे वारंवार वापरून त्यांतील अर्थगुरुता लोप पावते. "रसिक जी विशेषणे गृहित धरतो ती टाळावीत, व कृती, अभिप्राय आणि अर्थ यांना पुढे नेणारी विशेषणे योजावीत."[६]

क्रियाविशेषण :- "The words that can most easily be altered in polishing poetry are adjectives and adverbs." असे बोल्टनचे मत आहे.[७] मर्ढेकरांनी शब्दांचे दोन गट कल्पून, विशेषणे, क्रियापदे व क्रियाविशेषणे या शब्दांना (त्यांतील काही अपवाद वगळून) प्रसरणशील आकाराच्या शब्दगटात टाकले आहे, हे लक्षणीय आहे.[८] शब्दांना ही प्रसरणशीलता कवी (वा ललित लेखक) प्रदान करीत असतो. डॉ. सुधीर रसाळ लिहितात, "जे शब्द भाषेत सातत्याने विशेषणे व क्रियाविशेषणे म्हणून वापरले जातात, त्यांच्यांतून घडलेल्या प्रतिमा ह्या अनेकार्थी, अनेकपदरी व अधिकार्थ-समावेशक बनलात."[९]

"In many sentences adverbs are the key words." असे सार्थ उद्‌गार ब्रुक्स आणि वॉरेन् यांनी काढले आहेत.[१०] तात्पर्य, कवीच्या सूक्ष्मतरल अनुभूतींच्या मधुमृदुल छटा समर्पक विशेषणांद्वारे थोर कवी व्यक्त करीत असतात. एखाद्या कृतीकडे वा घटने-कडे कवी (अथवा ललित लेखक) ज्या दृष्टीने बघतो, त्यानुसार त्याच्या मनोवृत्ती फुलतात व त्या तंद्रीत, त्या तन्मयतद्रूपतेत नेमकी अर्थगर्भ क्रियाविशेषणे अकस्मात, अकल्पित उत्स्फूर्त अवतरतात, आणि आपापले स्थान घेतात. (बालकवींच्या कवितेतील क्रियाविशेषणे या दृष्टीने अभ्यसनीय आहेत.)

क्रियापदे : "A mature, great poet gains a fewer effects from adjectives and more from verbs."[११] असे सांगून बोल्टनने कवितेतील क्रिया-पदाचे महत्त्व स्पष्ट केले आहे. वाक्यात वा कवितेच्या ओळीत उघडपणे क्रियापद नसले तरी अध्याहृत असतेच. (उदा. "गळ्यांत कोरड दुसरी आज.") क्रियापदाशिवाय वाक्य अपूर्ण आहे, पण फक्त क्रियापदाने वाक्य पूर्ण होते. (उदा. 'उजाडले.' 'सांजावले.') तात्पर्य कृती व घटना सूचित करणारे वा त्याविषयी विधान करणारे शब्द म्हणजेच क्रियापदे – यांचे महत्त्व अनन्यसाधारण आहे. कवी एकाच वाक्यात अनेक क्रियापदे वापरून गती, आवेग व नाट्य निर्माण करतो. वाचकांचे लक्ष खिळवून ठेवतो. त्यांचे औत्सुक्य व जिज्ञासा कायम ठेवतो. "एखाद्या बराच वेळ चालू असलेल्या कृतीचा वा कृतीच्या मालिकेचा ओघ, लयीचे आरोहावरोह (modulations) आणि क्रियापदांच्या काळातील फेरबदल कवी विशेष जाणिवेने करतो."[१२]

क्रमविपर्यय (INVERSION) :-

विशिष्ट शब्दांवर वा शब्दसंहतींवर जोर (emphasis) देण्यासाठी वाक्यातील (वा चरणांतील) शब्दांचा स्वाभाविक व्याकरणमान्य क्रम बदलणे, फिरवणे, पलट-वणे वा क्रम मोडणे ह्या क्रियेला व्युत्क्रम, क्रमविपर्यय वा शब्दक्रमभंग असे म्हणतात.[१३] शब्दक्रमात फेरबद्दल करून[१४] महत्त्वाचा शब्द (Prime word) आधी–बहुधा सर्वप्रथम आणला जातो. अधिकतर क्रियापद आरंभी ठेवण्याकडे चांगल्या कवींची प्रवृत्ती दिसून येते. आशयाला बळकटी आणणारे व आशय अविलंबे रसिकांपर्यंत पोच-विणारे शब्द हेच 'प्राइम वर्डस्' होत. हे कवीचे दूत असतात. अशा शब्दांना प्रथम मानाचे स्थान द्यावे लागते. म्हणून प्रचलित, रुढ व्याकरणमान्य संकेत मोडून शब्दक्रमभंग करावा लागतो. ह्या कृतीतून कवीची पृथगात्म शैली प्रकट होते. हा एक प्रभावी शैली–उपाय आहे. परन्तु या प्रयोगामागे सुनिश्चित योजना (Plan) व ठाम उद्देश (Motive) असायला हवा.

येथे एक महत्त्वाची बाब सांगावीशी वाटते. छंदोबद्ध/वृत्तबद्ध कवितेत वृत्तांची गरज म्हणून शब्दक्रमभंग करावा लागतो. अन्त्ययमक साधणे हासुद्धा त्यामागे हेतू असतो. अशी क्रमविपर्ययाची उदाहरणे कवीच्या शैलीची पृथगात्म वैशिष्ट्ये ठरतीलच असे नाही. सोद्देश, प्रभावपूर्ण, परि-णामकारक व सौंदर्य निर्माण करणारी व या प्रयोगातून कवीच्या शैलीचे पृथगात्म वैशिष्ट्य ठरणारी उदाहरणेच शैलीचिकित्सेचा विषय ठरू शकतात.

प्रस्तुत कवितेतील शैली–उपाय : उदाहरणे

१) विशेषण : वेडी (१), कर्मठ (२), भयंकर (३),

अर्ध्या (४), अनंत (६), सुतकी (६), दो (७), सडी (७), कांही (१३), पुढचा (१४).

(१ अ) षष्ठी विभक्तीचा प्रत्यय लावून नामाचा विशेषणा-सारखा प्रयोग :- आभाळाचा सांधा (२), वसुंधरेच्या अंगा (४), दो मिनिटांची शांतता (७), कवायतीचा कदम (११, १२), डोळ्यांवरचा चष्मा (१६).

(१ ब) सार्वनामिक विशेषण : 'या (माघाला)' – (१०)

(२) क्रियाविशेषण : फक्त (५), जाता जाता (१०), पुढे (१२) अशींच (१३), पुन्हां (१५).

(३) क्रियापदे : फुटेल (१), होती (१), पडेल (३), न घडले (५), उठले (६) शहारली (८), मिटली (८), वदला (९), सरकला (१२).

(३ अ) क्रियापदे (विध्यर्थ) : जावीं (१३), यावा (१४), पहावे (१५).

क्रमविपर्यय :

(१) "फुटेल (होती ... आशा)... सांधा." – (ओळ क्र. १ व २)

(२) पडेल .... अंगा." –(ओळ क्र. ३ व ४)

(३) "... फक्त अनंत ... शब्द" – (ओळ क्र. ६)

(४) "... सडी शांतता शहारली अन् मिटली लब्धप्रतिष्ठितांवर –" (ओळ क्र. ७–९)

(५) "वदला पौष जाता जाता या माघाला." – (ओळ क्र. ९ व १०)

(६) "अशीच जावीं ... पुढचा." – (ओळ क्र. १३ व १४)

(७) "अम्हांस आम्ही ... डोळ्यांवरचा." – (ओळ क्र. १५ व १६)

निवडक उदाहरणांची चर्चा

विशेषणे :

(१) वेडी (ओळ क्र. १):– 'आशा' या भाववाचक नामाचे वेडी हे विशेषण. 'वेडी' या शब्दयोजनेतून आशा बाळगली होती पण ती आशा निष्फळ ठरली हेच सूचित होते. ('पोरगा घराण्याचं नाव काढील, ही वेडी आशा ठरली' असे उद्‌गार बापाच्या तोंडून निघत असतात.) एखाद्या घटनेकडे जेव्हा आपण भावलिप्त होऊन बघतो, आपल्या निष्ठा त्या भावस्पर्शी, हृदयस्पर्शी घटनेशी अशा केंन्द्रित होतात, की त्या घटनेचा आपल्या मनावर जितका तीव्र परिणाम होतो, तोच अन्यांवर होत असेल, असे आपणांस वाटू लागते, त्यामुळे त्या घटनेचा परिणाम (आनंद व दुःख) तेवढाच तीव्र होईल, अशी आशा वाटते. हीच वेडी आशा! समाजाचे नेतृत्व करणाऱ्या, सामाजिक व सांस्कृतिक उन्नतीसाठी आपले संपूर्ण जीवन व्यतीत करणाऱ्या थोर महात्म्यांबद्दल कांही व्यक्तींची श्रद्धा, भक्ती, आदरभाव ह्या भावना समाजातील सर्वच व्यक्तींच्या नसतात. एवढेच नव्हे तर समाजातील बहुसंख्य लोक त्या व्यक्तीचा जयजयकार करीत असताना एक वर्ग त्या थोर महात्म्याविरुद्ध, कारवाया कारस्थाने करण्याची योजना आखीत असेल. म्हणूनच थोर महात्म्याच्या निधनाने अखिल जगतात प्रचंड उलथापालथ होईल, आकाश कोसळून खाली पडेल, धरती दुभंग होईल, असं कवीला वाटत होते; आणि प्रत्यक्षात तसे झालेच नाही. म्हणून 'होती वेडी आशा' या शब्दांतून 'मला जे घडेल असे वाटत होते, तसे वाटणे हा माझाच वेडेपणा होता.' हेच 'वेडी' ह्या नेमक्या विशेषणातून कवी सांगतात. स्वातं-त्र्यासाठी, समाजकल्याणासाठी आपले जीवन खर्ची घालणारे लोक ध्येयवेडेच असतात ना? वेड्या आशा बाळगण्यात चूक काय? वेड्या आशा तर मनाला उभारी देतात, जगण्याला अर्थ देतात, दिलासा देतात. क्रांतिकारकांनी स्वतंत्र भारताविषयीची वेडी आशा बाळगून प्राण गमावले. त्यावेळी त्यांची वेडी आशा ठरली असेलही; पण अंतिम विजय त्यांच्या आशा सार्थ ठरवितो.

प्रस्तुत ओळीत मर्ढेकरांनी 'वेडी आशा' असा शब्द-प्रयोग करून, नेमके व अर्थसघन विशेषण योजून औचित्य-सौंदर्य साधले आहे.

(२) कर्मठ – (ओळ क्र. २) – "सांधा" ह्या शब्दाचे हे विशेषण. 'आभाळाचा कर्मठ सांधा' असे मर्ढेकर लिहितात. 'शास्त्रविहित स्नान संध्या इ. कर्माविषयी निष्ठावंत, धर्मासंबंधी बारिक सारिक गोष्टीही श्रद्धेने किंवा आग्रहाने पाळणारा, सनातनी कर्मनिष्ठ व्यक्ती' असा 'कर्मठ' या शब्दाचा अर्थ सरस्वती कोशकार देतात. हा कोशगत अर्थ. व्यवहारात जिद्दी, हेकेखोर, आपल्या मतांवर दृढ, निश्चल असेही अर्थ प्रसंगानुरूप घेतले जातात. बोलणा-ऱ्याच्या 'कर्मठ' ह्या शब्दाच्या उच्चारातूनही नेमका अर्थ

सूचित होतो. मर्ढेकरांनी मात्र माणसाला लागू पडणारे विशेषण आभाळाला लावून वाचकांना विचार करण्यास प्रवृत्त केले आहे. आभाळ कोसळून पृथ्वीवर पडत नाही, कारण आभाळ व पृथ्वी यामध्ये आभाळाला तोलून धरणारा एक सांधा आहे, अशी एक सर्वसामान्य गृहित (अर्थात कल्पित) धारणा आहे. हा सांधा मजबूत, सुस्थिर, दृढ, जिद्दी, कणखर, कठोर असायलाच हवा व विश्वनिर्मितीपासून तो प्राचीन व सनातन आहे. म्हणून मर्ढेकरांनी उपयोजिलेले 'कर्मठ' हे विशेषण सर्वथा उचित, अर्थसमृद्ध व नेमके (Most just) आहे. असाही 'कर्मठ सांधा' आजच्या सर्व जगाला दु:खाच्या खाईत लोटणाऱ्या घटनेनंतर फुटेल, तुटेल असे कवीला वाटले होते; आभाळ कोसळेल अशी वेडी आशा होती पण "असे न घडले, फक्त —."

क्रियाविशेषणे :–

(१) फक्त – पहिल्या चार ओळींत जे घडले असे कवीला वाटले ते घडले तर नाहीच, हे सांगून, 'फक्त' ह्या क्रियाविशेषणाने (उभयान्वयी अव्ययासारखा इथे प्रयोग करून) ओळ क्र. ५ व ६ जोडल्या आहेत. (क्रियाविशेषणाच्या उभयान्वयी अव्ययासारखा प्रयोग हा सुद्धा मर्ढेकरी शैलीचा चमत्कार आहे.) 'फक्त' ह्या क्रि. वि. नंतर 'अनंत उठले सुतकी शब्द' (ओळ ६) हे वाक्य येते. म्हणजे महात्मा गेल्यानंतर जगात (किमान देशात) प्रचंड उलथापालथ घडणे तर दूरच; कुठलीही साधी कृती (Action) घडत नाही तर फक्त अनंत सुतकी शब्द उठतात. हे 'फक्त' क्रियेवीण वाचाळणे असते. 'अनंत सुतकी शब्द' या तीन शब्दांतून व्यावहारिक जगरहाटी, विज्ञान व औद्योगिक क्रांतीने जीवनातील प्राथमिकतेच्या (Priorities) कल्पना बदलत चालल्याने आता भावनाप्रकटीकरणाला 'इमोशनल् ब्लॅकमेलींग' अशा शब्दांचा अहेर मिळू लागल्याने, कुणासाठी 'दोन टिळे' गाळायला अंत:करणातून कढ येईनासे झाले आहेत, हेच तर कवी सुचवित नाही ना. 'फक्त' हे क्रियाविशेषण, 'अनंत उठले सुतकी शब्द' हे वाक्य आणि 'सुतकी' हे ('शब्द' या शब्दाचे विशेषण) यातून संकुचित व आत्मकेन्द्रित माणसाच्या व्यावहारिक 'शिष्टाचारावर' (की अशिष्टाचारावर) मर्ढेकरांचे हे प्रखर भाष्य आहे.

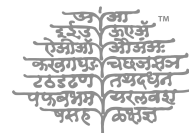
असे अनंत सुतकी शब्द ऐकून दोन मिनिटांची शांतता शहारली अन् मिटली यात आश्चर्य काय? आता 'फक्त' हे क्रि. विशेषण 'उठले' ह्या क्रियापदाबरोबरच 'शहारली' यासुद्धा क्रियापदाचे आहे की नाही, हे विचार करून बघा. हे पटले तर कवितेच्या अर्थपाकळ्या अधिक उमलतील आणि मर्ढेकरांच्या शब्दयोजनकौशल्याचे व शब्दस्थानमहात्म्याचे कौतुक कराल. 'फक्त' मध्ये सर्व काही कवीने व्यक्त केले आहे. शोधा म्हणजे सापडेल!

(२) अशीच – "अशींच जावीं कांही वर्षें" (ओळ. १३)

ह्या ओळीत 'अशींच' हा शब्द 'जावीं' ह्या क्रियापदाचे विशेषण म्हणजेच क्रियाविशेषण आहे. कालचक्र निरंतर चालूच राहते. ठराविक काळानंतर महात्मे जन्मतात, समाजाला सन्मार्ग दाखवितात. यथाकाल आपले कार्य संपवून मार्गस्थ होतात. जगाचा निरोप घेतात. यानंतर काही काळ समाज दिङ्मूढ अवस्थेत, किंकर्तव्यमूढ अवस्थेत, चेतनाविहीन अवस्थेत पडलेला असतो. समाजाला ग्लानी आलेली असते. 'अशीच' काही वर्षे जातात. (ही वर्षे अनेक शतकांचीही असू शकतील.) 'अशीच' या शब्दातून 'दिङ्मूढ, किंकर्तव्यमूढ, ग्लानी आलेली अवस्था' हा भावार्थ मर्ढेकरांना अभिप्रेत असावा, हे पुढील ओळीवरून (ओळ क्र. १४) सहज स्पष्ट होते.

गीतेत चौथ्या अध्यायात भगवान म्हणतात, "यदा यदा हि धर्मस्य ग्लानिर्भवति भारत। अभ्युत्थानमधर्मस्य तदात्मानं सृजाम्यहम्।।७।।" प्रत्येकाने आपला 'धर्म'--स्वधर्म–सोडणे म्हणजे कर्तव्य-च्युत होणे होय. अशा प्रकारे समाजाचा प्रत्येक घटक आपल्या कर्तव्यापासून चुकला की समाजव्यवस्थाच मोड-कळीस येते. अशाच हतवीर्य, गलितगात्र अवस्थेत सारा समाज असतो. भारतीय युद्धाला आरंभ होण्यापूर्वी शस्त्र त्यागू इच्छिणाऱ्या त्यावेळच्या अधनुर्धारी अर्जुनाच्या वंशाजांची उपज सर्वत्र फोफावलेली दिसते. 'अशीच' युगे लोटतात... आणि पुढचा महात्मा अवतरतो.

'अशीच' ह्या क्रियाविशेषणातून अभिसूचित होणारी व कवीला अभिप्रेत अर्थवलयाचे परिणाम (Magnitude) असे विस्तृत आहेत. 'अशीच' हे क्रियाविशेषण अनिश्चित स्थितिदर्शक, असीम, अनिर्बंध स्थितिदर्शक क्रिवि. आहे, हे लक्षात घ्यायला हवेच!





अनुक्रमणिका

(३) पुन्हा – "अम्हांस आम्ही पुन्हा पहावे"

ह्या ओळीत 'पुन्हा' हा शब्द 'पहावे' ह्या क्रियापदाचे विशेषण, अर्थात क्रियाविशेषण आहे. बदलत्या काळात बदलत्या परिस्थितीत व बदलत्या सामाजिक संदर्भात आत्मपरीक्षणाची गरज भासते. ही आत्मपरीक्षणाची प्रक्रिया पुन्हा, पुनःपुन्हा, वारंवार चालू असते. कधी न थांबणारी, अथांवा प्रक्रिया असायला हवी ही! डोळ्यांवर झापडं बांधून, अवतीभवतीच्या वास्तव परिस्थितीकडे न बघण्यात हानी आपलीच आहे. दूरचे बघायला लावलेला चष्मा जवळचे बघण्यास निरुपयोगी आहे. जवळचे बघण्यासाठी तो चष्मा डोळ्यांवरुन काढावाच लागतो. इथे तर स्वतःला बघायचे आहे. हे बघणे चर्मचक्षूंनी नव्हे! (म्हणून डोळ्यांवरचा चष्मा काढायला कवी सांगताता) स्वतःला अंतःचक्षूंनी, ज्ञानचक्षूंनी बघायचे आहे. एकदा नव्हे, तर पुन्हा! पुनःपुन्हा! अनेकदा! ज्ञान क्रमशः वाढत असते. आपले आकलन, जाणिवा कालानुसार अधिक सूक्ष्म तरल, व्यापक, मर्मज्ञ होत जाणार. म्हणून आत्मपरीक्षणाची गरज पुन्हा पडेलच! म्हणूनच मर्ढेकरांनी 'पुन्हा' या शब्दाचा जाणीवपूर्वक प्रयोग केलेला आहे.

क्रियापदे

(१) शहारली :- "शहारली अन् मिटली ...." (ओळ क्र. ८)

थोर व्यक्तीच्या निधनोत्तर शोकसभेत तिचे एकेक गुण आठवून भाषणे दिली जातात. स्मरणगाथाची उजळणी करून, ती व्यक्ती गेल्याने देशाचे किती नुकसान झाले, आपल्या सर्वांच्या जीवनांत कधीही भरून न निघणारी पोकळी निर्माण झाली वगैरे वगैरे अनंत 'सुतकी शब्द' उठतात, असे मर्ढेकर लिहितात. मग दोन मिनिटे मौन पाळले जाते. त्यावेळी फक्त सडी (एकटी) शांतता ह्या प्रकाराने शहारते, असे कवी लिहितात. ('शहारणे' म्हणजे अंगावर शहारे येणे; भयादी कारणामुळे अंगावरील केश ताठ उभे राहणे, असा कोशगत अर्थ आहे.)

अनंत सुतकी शब्दांची श्रद्धांजली नंतर दोन मिनिटांची शांतता! ही दोन मिनिटे माणसे काय विचार करीत असतील? त्या व्यक्तीचा? सुतकी शब्दांमागील कोरडेपणाचा? त्या वातावरणातून उद्भवलेल्या अस्थिरतेचा, भयावहतेचा? त्या शांततेत प्रत्येक जण ती दोन मिनिटे अस्वस्थाचित्त, अंतर्मुख, भयचकित व हरवलेला असतो. हेच भाव ती दोन मिनिटांची शांतता 'शहारली' या क्रियापदाने कवीने नेमके दाखविले आहेत. अनंत सुतकी शब्दांच्या वक्तव्यानंतर लगेच दोन मिनिटे मौन पाळण्याचा हा शिष्टाचार "आता तुम्ही बोललांत, बोलणं ऐकलंत त्यावर विचार करा, आत्मचिंतन करा. 'मृतात्म्यास ईश्वर शांती देवो,' म्हणताना, तुमची मनःशांती ढासळते आहे, शहारते आहे, मिटते आहे, हे लक्षात येते का?" सुतकी शब्दांचे छद्मी नाटक व दोन मिनिटांचे मूक नाट्य हा शिष्टांचा अशिष्टाचार पाहून शांतता शहारली अन् मिटली. अवाक् झाली, कोमेजून गेली. ही सडी (एवढी) शांतता कुठल्याही पाशात, बंधनात न अडकलेली! एरवी आत्ममग्न, आत्मतृप्त, अलिप्त पण भावशून्य नव्हे! म्हणून शहारली! शांतीचा संदेश देणाऱ्या महात्म्याच्या महाप्रस्थानानंतरचे हे भयानक वास्तव पाहून ती शहारली. अनंत सुतकी शब्द (भाषणे) व लगेच दोन मिनिटांचे मौन हा आंतर्विरोध व त्यामागील मानवी व्यावहारिक वागण्यातील आंतर्विरोध पाहून शांतता शहारली अन् मिटली.

'शहारली' व 'मिटली' ही दोन्ही क्रियापदे योजून अभिप्रेत आशय व ध्वन्यर्थ नेमका (to the point) व्यक्त झालेला आहे. नेमक्या शब्दांची निवड अर्थात 'शब्दविवेक' यात मर्ढेकरांचे कौशल्य वादातीत आहे. शब्दविवेक हा शैलीउपाय त्यांनी कौशल्यपूर्वक हाताळला आहे.

क्रमविपर्यय

हा मर्ढेकरांचा प्रिय शैली–उपाय (stylistic Device) असून, त्यांनी आपल्या अनेक कवितातून कलात्मक कौशल्याने तो हाताळला आहे. (उदा. – 'न्हालेल्या जणुं गर्भवतीच्या', 'भटकत फिरलो भणंग आणिक', 'ह्या गंगेमधिं गगन ...' इत्यादी.) प्रस्तुत कवितेत बघू.

(१) "फुटेल (होती वेडी आशा। आभाळाचा कर्मठ सांधा;" (ओळी १ व २)

कवितेतील चरणांत क्रमविपर्यय करताना (म्हणजे प्रचलित व्याकरणसंमत शब्दक्रम सहेतुक बदलवताना) क्रियापद सर्वप्रथम आणण्याची कवीची प्रवृत्ती असते. वरील ओळींतून 'फुटेल' हे क्रियापद आरंभी आणून मर्ढेकरांनी असेच केलेले आहे. यामुळे क्रियेत गती,

कृतीत आवेग व चित्ताकर्षकता आणि परिणामात प्रभावतीव्रता हे सारे साधले जाऊन आंनद व सौंदर्य निर्माण झाले आहे. प्रस्तुत ओळींचा विचार केल्यास प्रथमतः एक बाब लक्षात येते ती ही की, 'फुटेल' नंतर एक वाक्य आहे – "होती वेडी आशा." हे वाक्य कंसात आहे, व या वाक्यातही आरंभी 'होती' हा शब्द क्रियापदच आहे. वरील दोन ओळींत एकत्र गुंफलेली दोन वाक्ये आहेत. "आभाळाचा कर्मठ साधा फुटेल" हे गौण वाक्य (Subordinate clause) व "(अशी) वेडी आशा होती." हे प्रधान वाक्य (Main clause) आहे. प्रधान वाक्य कंसात टाकून 'फुटेल (होती...आशा) नंतर दुसऱ्या ओळीत वाचकांना जे महत्त्वाचे सांगायचे आहे, (काय फुटेल? या वाचकांच्या ताणलेल्या औत्सुक्याचे निरसन! – म्हणून दुसरी ओळ येते.) बोलण्याच्या ओघात 'होती वेडी आशा' हे शब्द ट्रॅक सोडून बोलले गेले, म्ह. विषयांतर झाले; म्हणून कवी हे शब्द कंसात टाकून, 'फुटेल' ह्या पहिल्याच शब्दाने व्यक्त होणारा कवीचा आक्रोश व आवेग आणि वाचकांची ताणलेली उत्सुकता यातून निवेदनाचा ओघस्वर चढता, आरोही आहे व हाच ओघ पुढे ओळी ३ व ४ मध्ये 'पडेल किंवा तडा ... अंगा" मध्ये पुन्हा 'पडेल' हे क्रियापद आरंभी आणून भावावेग व स्वरांचा आरोह कायम आहे. (पुढे ५ व्या ओळीत "असे न काही घडले ...." हे शब्द (म्हणतांना) स्वरांचा अवरोह स्पष्ट जाणवेल.

(२) "पडेल किंवा तडा भयंकर। वसुंधरेच्या अर्ध्या अंगा." (ओळी क्र. ३ व ४)

येथेही वरीलप्रमाणेच 'पडेल' हे क्रियापद आरंभी आणून, मर्ढेकरांनी तोच भावावेग, तोच वैचारिक ओघ व स्वरांचा आरोह, 'महात्मा' गेल्यानंतर काही घडेल अशी वेडी आशा व तसे न घडल्याने आशाभंगातून टाहो फोडून उद्वेगाने प्रकटलेला आक्रोश याही दोन ओळीतून तसाच जाणवतो. हे क्रमविपर्ययामुळे अधिक प्रभावी झाले आहे, हे स्पष्ट आहे. 'तुटेल' व 'पडेल' ही दोन्ही क्रियापदे आरंभी आणून वाचकांचे औत्सुक्य वाढते ठेवले आहे. खरे तर, मर्ढेकरांनी कवितेची सुरुवातच 'फुटेल' ह्या शब्दाने करून, पहिल्या शब्दापासूनच वाचकांचे लक्ष कवितेवर खिळवून ठेवले आहे.

समारोप

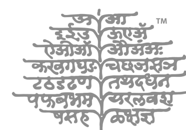
मर्ढेकरांची ही एक महत्त्वपूर्ण कविता आहे. संपूर्ण राष्ट्रालाच नव्हे, तर अखिल जगातील विचारवंतांना दुःखात लोटणाऱ्या एका थोर महात्म्याच्या निधनाच्या निमित्ताने ही कविता लिहिली गेली असली तरीही ह्या कवितेचे महत्त्व प्रासंगिकतेचा ठप्पा मारून कमी करण्याचा विचार अनुचित ठरेल. प्रासंगिकतेच्या मर्यादा निर्मितिक्षणीच झुगारून देऊन, या कवितेने सार्वकालिक अनुभवाचे दर्शन व मानवी व्यवहारातील कोडगेपणाचे दर्शन ह्या कवितेच्या फक्त सोळा ओळींमधून प्रखरपणे घडविले आहे.

कविततेतील औचित्यपूर्ण शब्दांची मांडणी, शब्दकला, शब्दप्रयोगांचे विचलन, शब्दविवेक (विशेषणे, क्रियाविशेषणे व क्रियापदे) आणि क्रमविपर्यय या शैलीउपयांची कौशल्यपूर्ण हाताळणी यांतून कवी मर्ढेकरांची पृथगात्म शैली प्रकट झालेली स्पष्ट दिसते.

संदर्भ टीपा :–

१. भृगुवार, डॉ. सुरेश : 'गोविंदाग्रजांची शैली'.
२. पहा–भृगुवार, डॉ. सुरेश : 'मर्ढेकरांची काव्यशैली' (लेख) 'नवभारत' नोव्हें–डिसें. २००९.
३. बोल्टन, एम्. 'अनॅटॉमी ऑफ् प्रोज' पृ. १५२.
४. तत्रैव.
५. रीड, हर्बर्ट 'इंग्लिश प्रोज स्टाइल', पृ. २०–२१.
६. तत्रैव, पृ. १७.
७. बोल्टन एम् 'ॲनाटॉमी ऑफ् पोएट्री' पृ. १७.
८. मर्ढेकर, बा. सी. 'सौंदर्य आणि साहित्य' पृ. १०५.
९. रसाळ, डॉ. सुधीर 'कविता आणि प्रतिमा', पृ. १२४.
१०. उद्धृत, 'ललितलेखन व शैली' पृ. १०२.
११. बोल्टन, एम्. (उनि. क्र. ७) पृ. १५५.
१२. स्टाइल दि आर्ट ...., 'गुड इंग्लिश' पृ. १९२.
१३. चॅटबर्न, 'गुड इंग्लिश' पृ. १९४.
१४. गेनॉर व पै, 'डिक्शनरी ऑफ् लिंग्विस्टिक्स.'
१५. पहा–भृगुवार, डॉ. सुरेश, न्हालेल्या जणु गर्भवतीच्या ....' (लेख) साहित्य, मुंबई दिवाळी अंक, २००९.







कवितेचा मोहिनीमंत्र : दिलीप पुरुषोत्तमांची 'श्रीयंत्र'

– प्रा. डॉ. रोहिणी तुकदेव

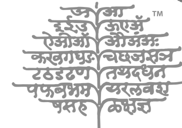
सगळ्या कविता सारख्या नसतात. काही कविता झपाटून टाकतात. सर्वस्वी नव्या, अनोख्या अशा सुखद आणि अद्‌भुत अनुभूतीमुळे रसिक स्वतःला त्यांच्या स्वाधीन करतो. आणि 'सहजपणात प्रवीण' असलेल्या या कविता दिमाखात सृजनाचा साक्षात्कार घडवितात. रसिक भारलेपणाचा आणि भारावलेपणाचा अनुभव घेत, भाषेच्या पलीकडे असलेले जीवनार्थाचे कण पकडत राहातो. दिलीप पुरुषोत्तमांची 'श्रीयंत्र' ही अशा प्रकारची कविता आहे.

कवितेची सुरुवात नादावणारी आहे.

छन्‌ छननछन्‌
छन्‌ छन्‌ छन्‌ छा
छनन्‌ छा छन्‌ छन्‌ छा.
झन्‌ झनन्‌ झन्‌
छन्‌ झन्‌ छन्‌ झनन छन्‌
छनछनछन छन्न छन्न छन्न छा
छन्न छंद वाजत झांजा
छन्न छंद पैंजणा पायी

नृत्याविष्कारातील पैजणांचा मंजुळ निनाद आणि झांजांचा भारदस्त, भक्तिपूर्ण, गंभीर तालबद्ध आवाज यांच्या मिश्रणाने एक नादावलेले जग तयार होते. तेवढ्यात लोलक लोलावत येतात आणि हे जग दृष्यमाण होते. आगामी अद्‌भुत अनुभवासाठी तितकाच अद्‌भुत अवकाश कवी निर्माण करतो.

'कोसळणाऱ्या पावसात भिजणारे तो–ती, तिच्या केसातून निथळणारे पाणी, डोळ्यांत काहीशी भीती, अनिश्चितता आणि काहूर आणि दोघांच्याही शरीर–मनातून व्यक्त होणारा आवेग' हे कुठल्याही बॉक्स ऑफीस हिट चित्रपटातील ठराविक दृष्य. गाणं, नृत्य आणि उत्तेजक हालचालींनी 'मसाला' बनलेलं हमखास आकर्षण ठरावं असं दृष्य. हा अनुभव श्रीयंत्र कवितेत किती वेगळे परिमाण घेऊन प्रकटतो, ते पाहण्यासारखे आहे. 'काळघटा' कोसळतात आणि तिच्या बटा 'छंद छोर' होतातत्र काळ्या ढगांसाठी वापरलेल्या 'काळघटा' हा शब्द काय किंवा मोकळ्या केसांसाठी वापरलेला 'छन्न छंद छोर बटा' हा शब्द काय, दोन्हीही मुद्दाम घडविलेले शब्द आहेत. एखाद्या शिल्पकाराच्या कौशल्याने कवी भाषा घडवीत असतो आणि त्यातून कवितेचे शिल्प साकार कसे करीत असतो त्यांचे उत्तम उदाहरण म्हणून या कवितेकडे पाहाता येईल. 'काळघटा' म्हणजे काळ्या घटा किंवा काळे ढग. 'काळ्या' या विशेषणासाठी 'काळ' असे रूप वापरून सामासिक शब्द केला आहे तो अर्थपूर्ण आहे. 'काळ' हा शब्द 'काळा' या रंगवाचक अर्थाबरोबरच 'काळा'चे संवेदन देतो आणि 'घटा' हा शब्द ढग या अर्थाबरोबरच 'घट-पटाच्या' आध्यात्मिक आशयापर्यंत नेऊन पोहोचवितो. शब्दांच्या अशा वापरामुळे अनुभवाची गहनता गहिरी झाल्याचे प्रतीत होते. अनुभव आपल्या गतीने पुढे सरकतो. 'त्या'ला शरीराच्या धबधबण्याची जाणीव होते आणि 'तिची' अस्थिर मनस्थिती, तिच्या मनातील काहूर, द्वंद्व असे सगळे एकदमच प्रत्ययाला येते. काळ किंचित किंचित पुढे सरकतो आणि 'झन्‌ झांजर घनघनघन छनन झांज' अशा एखाद्या श्रवणमधुर सुरावटी सारखा 'जन्म-जन्मांतरीच्या गाठी'चा आशय मनाला भारून टाकतो. आता अनुभवाला 'काळा'चे परिमाण पुरे पडत नाही. तो 'आता आणि इथे' अशा मर्यादेत रहात नाही. काळघटा कोसळताना घेतलेला अनुभव काळाच्या अतीत घेऊन जातो. भूतकाळ–वर्तमानकाळ आणि भविष्यकाळ यांच्या तील सीमारेषा धूसर होतात आणि सर्व काळालाच व्यापून टाकणारे, सृष्टीचे रहस्य खोलवर जाणवते. गतजन्माच्या वेळा वोळून आल्याचा म्हणजेच जन्मजन्मांतरीच्या प्रेमानुभवाचा साक्षात्कार शब्दात व्यक्त करण्यासाठी कवी एक नवाच सामासिक शब्द घडवितो आणि त्याच्या मागे–पुढे अनुक्रमे छन्‌ छन्‌ – छनन्‌ छा अशी सांगितिक अनुभव येणारी





अक्षरावली ठेवून सबंधचरणालाच 'सांगितिक प्रतिमेचे' रूप देतो. 'गडगंजकळ' हा शब्द कोणते संवेदन देतो? (अर्थात, अशा नवख्या म्हणजे पूर्वी ज्याला कोणताच निश्चित अर्थ चिकटलेला नाही अशा शब्दाचे संवेदन ठराविक असणे शक्य नाही. ते व्यक्ती-व्यक्तीनुसार बदलतही जाऊ शकेल.) पहिली जाणीव म्हणजे, हा शब्द लक्ष वेधून घेतो. सरावाने अर्थ लावणाऱ्या वाचकाला थोडे थबकायला लावतो. 'आल्या वोळून वेळा गतजन्माच्या' या ओळीला सूर-लयीने दिलेला अद्‌भुत अनुभव मनात घोळत असतानाच एकदम 'गडगंजकमळ' हा शब्द येतो. वाहावत जाणाऱ्या मनाला लगाम बसतो. हा सामासिक शब्द आहे. 'गडगंज' हे विशेषण वैभवासाठी, श्रीमंतीसाठी वापरले जाते. 'गड, गज इत्यादी' अशा अर्थाचा हा द्वंद्वसमास आहे. वैभवाचे आधिक्य दर्शविण्यासाठी एक नासिक्य उच्चार जास्तीचा जडवून 'गडगंज' झाले. त्याला सौंदर्याचे, प्रसन्नतेचे आणि रात्रभर भुंग्याला अडकवून ठेवण्याचे काव्य परंपरेतील सांकेतिक सामर्थ्य असलेले 'कमळ' जोडून कवीने 'गड-गंजकमळ' हा शब्द सिद्ध केला आहे. भारदस्त असा हा शब्द वैभव (आणि सौंदर्य यांचा एकत्रित आशय व्यक्त करीत असताना त्याच्या मागे पुढे छन् छन्, छनन छा असे नादाचे आणि गतीचे संवेदन देणारे शब्द कवी ठेवतो आणि ती सबंध ओळ एक विभ्रम बनते. काळाची अखंडता, गतिमानता आणि जीवजगताचा पैस यांचे नाते स्तिमित करते आणि जाणीव जागृती व मूर्छा या दोन टोकांच्या मध्ये अधांतरी, लोंबकळत राहाते.

कविता आणि अनुभव हे दोघेही आणखी थोडे पुढे सरकतात. 'तो' 'तिला' विचारतो,

'किती थेंबांचा ग होतो पावसाळा
किती दृष्यांतून साकारतो डोळा'

या ओळी म्हणजे कवितेचा गाभा. ढगांतून एका मागोमाग एक थेंब पडतात तेव्हा त्यांची सर बनते. अशा सरीवर सरी कोसळतात तेव्हा पाऊस होतो आणि असा पाऊस दिवसानुदिवस पडत राहिला की त्याचा ऋतू बनतो. थेंबे थेंबे साचणाऱ्या तळयासारखं हे नाही. यात गतिमानता आहे. रूप बदलणारं रहस्यमय चेतन्य आहे. त्याचा प्रश्न आहे, किती थेंबांचा ग होतो पावसाळा? उत्तर मिळण्याची अपेक्षा नाहीच आणि प्रश्नही थेंबांचा अथवा पावसाळ्याचा अर्थातच नाही. परस्परांवर अनुरक्त झाल्याच्या अनुभवाला काळाच्या पलीकडे नेऊन उभे करून कवी थांबत नाही. तो आता चिंतनाच्या, तत्त्वज्ञानाचा लखलखीत प्रकाशझोत त्यावर टाकतो. प्रेम म्हणजे काय? कशाला प्रेम म्हणायचं? हा तो प्रश्न आहे. म्हणूनच, सृष्टीच्या अद्‌भुत किमयेबद्दलच्या प्रश्नापाठोपाठ मानवी जाणीव-नेणिवेच्या संदर्भातील प्रश्न येतो, 'किती दृष्यांतून साकारतो डोळा.' अनुरक्तीच्या अनुभवाची किंवा रत्युनुभवाची पुनरावृत्ती म्हणजे प्रेम काय? अशी किती वेळा पुनरावृत्ती झाली की त्याला प्रेम म्हणायचे? नैसर्गिक जाणीवेचे मूल्यांत रूपांतर कसे होते? सराव, सवय आणि जिवंतपणाची धगधग, अनुभूती आणि पुनरावृत्ती, नैसर्गिक प्रेरणा आणि मानवी मूल्ये यांच्यातील संबंधापर्यंत कवी शब्दांची सोबत करतो आणि वाचकाला तिथेच सोडून पुन्हा आपल्या मूळ अनुभवात शिरतो. पुन्हा एकदा छन् छन् छनछ छन्! एक समग्र अनुभव कवितेत साकारतो.

।। २ ।।

येथपर्यंत मी आपल्याला ही कविता मला कशी 'लागली' ते सांगितलं. प्रथम अन्वयार्थ आणि नंतर मीमांसा ही जुनी पद्धत या लेखात पत्करली आहे.

'श्रीयंत्र' या कवितेचं रूप कसं आहे? या कवितेत एक शृंगारानुभव साकारला आहे. कवितेला एक लय आहे. श्रुतिमधुरता सूचित करणारे शब्द, शब्दसमूह आहेत, कवितेत दृष्य आहे, ते गतिमान करणाऱ्या हालचाली, विभ्रम आहेत. संगीत, नृत्य आणि शृंगारानुभव हे तीन शब्द, एकत्र आले की, मराठी माणसाला हटकून लावणी आठवते. 'लावणी' हा संरजामशाही व्यवस्थेत मुरलेला कलाप्रकार आहे. राज्यकर्ते, मुत्सद्दी, तरवारबहाद्दर किंवा घराघरांतले कर्तेपुरुष श्रमत-दमत म्हणून त्यांच्या मनोविनोदनार्थ चालणारा तो कलाविष्कार आहे. त्यातील स्त्री आणि पुरुष समान पातळीवरील नाहीत. त्यात उपभोग घेणारा आणि उपभोग्य असा संबंध आहे. म्हणून त्या कवितेत स्त्रियांच्या अवयवांची ठसठशीत वर्णने आणि विकाऊ वस्तूची जाहिरात करावी तसे शब्द आढळतात. लावणीतील 'ती' उत्तेजक हालचाली करून लक्ष वेधून

अनुक्रमणिका

घेते. 'श्रीयंत्र' च्या पायात असे सरंजामशाहीचे जोखड नाही. केवळ संरजामशाहीच नव्हे तर; त्या कवितेतील अनुभव कोणत्याही अर्थाने सामाजिक होण्याच्या पूर्वीचा, नैसर्गिकतेला अधिक जवळचा आहे.

'श्रीयंत्र'मध्ये नादाचे आणि गतीचे निदर्शक शब्द आहेत. त्यांची संख्या विपुल आहे. त्यांना सामाजिक अर्थ नाही. ते अनुभवाच्या लयीची आणि वातावरणाची निर्मिती करतात. गेल्या वीस-पंचवीस वर्षांतील मराठी कविता पाहिली तर, ती शब्दबव्हळ तर आहेच, पण सामाजिक आवाज देण्याकडे किंवा घुमविण्याकडे तिचा कल वाढलेला दिसतो. त्याचा एक परिणाम म्हणून सवयीची नेहमीच्या वापरातली भाषा त्याच अर्थाने कवितेत येते. घोटलेला सामाजिक आवाज पसरत राहातो. याच्या-पेक्षा वेगळी, स्वतःतच मग्न असल्याचा अनुभव व्यक्त करणारी कविताही काही प्रमाणात आहे. कृतक शब्दांच्या योजनेतून धूसर अर्थाचा प्रदेश निर्माण करण्याकडे तिचा कल आहे. अशा परिस्थितीत थोडे मागे जाऊन 'श्रीयंत्र' वाचली तर एक वेगळा आणि सच्चा काव्यानुभव मिळू शकतो.

'तो' आणि 'ती' यांच्यातील अनुरक्तीचा अनुभव गोचर करण्यासाठी कवी 'श्रीयंत्र' ही प्रतिमा वापरतो. पुराणकाळात या प्रकारच्या यंत्रांची निर्मिती झाली. काही गूढ रेषांनी मिळून झालेली गूढ आकृती, त्यात र्‍हीं, र्‍हीं, क्लीम् ह्यांसारखी गूढ, मंत्रभारित अक्षरे आणि त्यांच्या विशिष्ट प्रकारच्या उच्चाराने गूढ शक्तीला आमंत्रित करून इप्सित साध्य करण्याची लालसा या सगळ्यांनी मिळून ही प्रतिमा बनते. गूढतेचं आकर्षण, श्रद्धा आणि लालसा हे भाव एकदम, एकत्रितपणे प्रकट करणारी ही प्रतिमा आजच्या वाचकाला दूरस्थ, परकी वाटते. विश्व-कोशातील माहितीचे कण पकडून तिच्यापर्यंत जाण्याचा प्रवास निव्वळ खटाटोपाच्या पातळीवर राहातो. सृष्टीच्या रहस्याचे कुतूहल असलेल्या आणि ते उकलण्याची वाट पहाणारा आपल्याच मनाचा हा खोलवरचा कप्पा इतका झाकला गेला आहे की 'श्रीयंत्र' सारख्या शब्दाच्या भावार्थापर्यंत पोहोचणे कठीण होते.

अनुरक्तीचा उन्मनी अनुभव त्याच्यातील गूढतेसह आणि लालसेसह प्रकट करणारी ही कविता शृंगारसूचक वर्णने, हावभाव आणि हालचाली यापासून दूर राहाते. चित्र्यांच्या इतर अनेक कवितांमध्ये शृंगाराचा, प्रेमाचा शारीर अनुभव थेटपणे व्यक्त झाला आहे पण; या कवितेत त्यांनी अनुरक्तीतील तरलता पकडण्याचा प्रयत्न केला आहे. शब्दांची सोबत करीत वाचकाला अशा निगूढ वाटेवर घेऊन जाणारी ही कविता खरोखरच अनोखी, सर्वस्वी नवी आहे.

काही दिवसांपूर्वी दिलीप पुरुषोत्तम चित्र्यांचे निधन झाले. त्यांच्या निधनाची वार्ता समजली तेव्हा 'श्रीयंत्र' लिहिणारा कवी गेला' असे वाक्य माझ्या मनात उमटले. 'हरवले जेथे ज्ञानदेव तुकाराम, तिथेचि मला तुम्ही द्यावा पूर्णविराम' असे मानणे मागणाऱ्या त्या श्रद्धाळू कवीला हा माझा लेख अर्पण.



लेखकांचा परिचय

❋ **प्रा. डॉ. द. भि. कुलकर्णी**

महाराष्ट्रातील ज्येष्ठ नामवंत साहित्य समीक्षक, नागपूर विद्यापीठातून मराठी घेऊन एम.ए. झाले. बनारस हिंदू युनिव्हर्सिटीत मराठीचे अध्यापन केले. नागपूर विद्यापीठात अनेक वर्षे मराठीचे प्राध्यापक व विभाग प्रमुख होते. व तेथूनच ते निवृत्त झाले. सध्या ते पुणे येथे वास्तव्यास आहेत. मराठीचे निवृत्त प्राध्यापक. पुणे येथील होणाऱ्या ८३ व्या अखिल भारतीय मराठी साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष.

पत्ता :– *'वसुधा', डिएसके विश्व* - ००४, सिंहगड रस्त्याचा फाटा, धायरी, पुणे
फोन नं. - ०२०, २४३८०८९४

❋ **प्रा. कृष्णा चौधरी**

मराठीचे निवृत्त प्राध्यापक. मर्ढेकरांची कविता, सौंदर्यशास्त्र आणि समीक्षापद्धती यांचे अभ्यासक.

पत्ता :– शिवाजीनगर, वरुड, जि. अमरावती. दूरध्वनी : ०७२२९ – २३४७३८.

❋ **प्रा. डॉ. अशोक कृष्णाजो जोशी**

इंग्रजी या विषयाचे प्राध्यापक (निवृत्त.) गोवा विद्यापीठ. सौंदर्यशास्त्र, समीक्षा, तत्त्वज्ञान या विषयांचे अभ्यासक.

पत्ता : १२ सिंगबाल बिल्डिंग, टोक, करंझोले, गोवा ४०३ ००२. दूरध्वनी : ०८३२–२४६२९८१.

❋ **प्रा. डॉ. सुरेश भृगुवार**

बनारस हिंदू विद्यापीठातील मराठीचे प्राध्यापक (निवृत्त.) शैलीशास्त्राचे अभ्यासक. 'गोविंदाग्रजांची काव्यशैली', 'वाङ्‌मयीन शैली : तरंग–अंतरंग' या ग्रंथांचे लेखक.

पत्ता : ५०४ पेरेग्राईन, रहेजा वुड्स्, कल्याणी नगर, पुणे ४११ ००६. दूरध्वनी : ९९२३०८०७५८.

❋ **प्रा. डॉ. रोहिणी तुकदेव**

'मराठी कादंबरी'च्या अभ्यासक. 'नवभारत'च्या लेखक.

पत्ता : जी १०३, खरे हौसिंग ग्रुप प्रॉजेक्ट, मु. पो. धामणी, सांगली ४१६ ४१६. दूरध्वनी : ०२३३–२३०२१११

❋ **प्रा. श्रीनिवास सिरास**

मराठी विषयाचे रीडर, अलिगढ मुस्लिम युनिव्हर्सिटी, अलिगढ व मॉडर्न इंडियन लँग्वेजेस या विभागात प्रपाठक.

पत्ता : मॉडर्न इंडियन लँग्वेजेस, एम्. ए. यू., अलिगढ. दूरध्वनी : २०२००२.

❋ **प्रा. डॉ. पंडितराव पवार**

मराठीचे निवृत्त प्राध्यापक. एम. ए. पीएच. डी. (मराठी); नाशिक जिल्हामराठा विद्याप्रसारक समाज, नाशिक या संस्थेत ३० वर्षे प्राचार्य. पुणे विद्यापीठाचा उत्कृष्ट प्राचार्य म्हणून पुरस्कार. साहित्य व शिक्षण यावर लेखन.

पत्ता :– ६, ऋषिराज पार्क, अरिहंत नर्सिंग होमजवळ, गंगापूर रोड, नाशिक –४२२ ०१३.

❋ **डॉ. सौ. श्यामला मुजुमदार**

एम. ए. (मराठी)

पत्ता :– दुर्गा निवास, ६७, रामबाग लेआऊट, नागपूर – ४४० ००३.

अनुक्रमणिका

साभार पोच

१. भारतीय लोकसंख्येचा शोध घेत केलेले माझे आशावादी अनुमान; सुधा गोवरीकर; पहिली आवृत्ती; पृष्ठे – ७७; किंमत – रू. १००/–; मौज प्रकाशन गृह, खटाववाडी, गिरगाव, मुंबई – ४००००४.

२. शोध मर्ढेकरांचा; विजया राजाध्यक्ष; पहिली आवृत्ती; पृष्ठे–२९८; किंमत – रू. ३००/–; मौज प्रकाशन गृह, खटाववाडी, गिरगाव, मुंबई – ४००००४.

३. भारत आणि जग; गोविंद तळवलकर; पहिली आवृत्ती; पृष्ठे – ५१३; किंमत – रू. ४००/–; मौज प्रकाशन गृह, खटाववाडी, गिरगाव, मुंबई – ४००००४.

४. मुलांची चित्रकला, मुलांची हस्तकला; डॉ. लता काटदरे; पहिली आवृत्ती; पृष्ठे–८८; किंमत रू. १५०; मौज प्रकाशन गृह, खटाववाडी, गिरगाव, मुंबई – ४००००४.



राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत



द्वारा प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई

लेखकांस आवाहन

नवभारत मासिकामध्ये दर्जेदार वैचारिक लेखनाचे आम्ही नेहमीच स्वागत करतो. पण नवभारताकडे आपले लेखन पाठविण्यापूर्वी काही काळजी घ्यावी अशी विनंती आहे.

१. आपले लेखन सुवाच्य अक्षरात कागदाच्या एकाच बाजूस असावे.

२. आपण लेखनासाठी जे संदर्भ वापरले असतील ते लेखाच्या शेवटी काही टीपा असल्यास त्यासह द्यावेत.

३. महत्त्वाचे म्हणजे आपण आपला लेख यापूर्वी कुठल्याही नियतकालिकात प्रसिद्धीसाठी पाठविलेला नाही याची स्पष्ट कल्पना नवभारतच्या संपादकांना द्यावी.

४. नवभारतमध्ये लेख छापण्यापूर्वी तो संपादक मंडळाच्या योग्य त्या सदस्याकडे वाचनासाठी व अभिप्रायासाठी पाठविला जातो त्यामुळे तो लेख कुठल्या महिन्यात नवभारतमध्ये येईल किंवा येणार नाही हे यथावकाश कळविले जाईल याची लेखकांनी कृपया नोंद घ्यावी.

आपल्या सहकार्याबद्दल संपादक मंडळ आपले आभारी आहे.

– संपादक मंडळ

अनुक्रमणिका

साभार पोच

१. भारतीय लोकसंख्येचा शोध घेत केलेले माझे आशावादी अनुमान; सुधा गोवरीकर; पहिली आवृत्ती; पृष्ठे – ७७; किंमत – रू. १००/–; मौज प्रकाशन गृह, खटाववाडी, गिरगाव, मुंबई – ४००००४.

२. शोध मर्ढेकरांचा; विजया राजाध्यक्ष; पहिली आवृत्ती; पृष्ठे–२९८; किंमत – रू. ३००/–; मौज प्रकाशन गृह, खटाववाडी, गिरगाव, मुंबई – ४००००४.

३. भारत आणि जग; गोविंद तळवलकर; पहिली आवृत्ती; पृष्ठे – ५१३; किंमत – रू. ४००/–; मौज प्रकाशन गृह, खटाववाडी, गिरगाव, मुंबई – ४००००४.

४. मुलांची चित्रकला, मुलांची हस्तकला; डॉ. लता काटदरे; पहिली आवृत्ती; पृष्ठे–८८; किंमत रू. १५०; मौज प्रकाशन गृह, खटाववाडी, गिरगाव, मुंबई – ४००००४.

अनुक्रमणिका

लेखकांस आवाहन

नवभारत मासिकामध्ये दर्जेदार वैचारिक लेखनाचे आम्ही नेहमीच स्वागत करतो. पण नवभारताकडे आपले लेखन पाठविण्यापूर्वी काही काळजी घ्यावी अशी विनंती आहे.

१. आपले लेखन सुवाच्य अक्षरात कागदाच्या एकाच बाजूस असावे.

२. आपण लेखनासाठी जे संदर्भ वापरले असतील ते लेखाच्या शेवटी काही टीपा असल्यास त्यासह द्यावेत.

३. महत्त्वाचे म्हणजे आपण आपला लेख यापूर्वी कुठल्याही नियतकालिकात प्रसिद्धीसाठी पाठविलेला नाही याची स्पष्ट कल्पना नवभारतच्या संपादकांना द्यावी.

४. नवभारतमध्ये लेख छापण्यापूर्वी तो संपादक मंडळाच्या योग्य त्या सदस्याकडे वाचनासाठी व अभिप्रायासाठी पाठविला जातो त्यामुळे तो लेख कुठल्या महिन्यात नवभारतमध्ये येईल किंवा येणार नाही हे यथावकाश कळविले जाईल याची लेखकांनी कृपया नोंद घ्यावी.

आपल्या सहकार्याबद्दल संपादक मंडळ आपले आभारी आहे.

- संपादक मंडळ

अनुक्रमणिका

आपल्या ग्रंथालयात अवश्य हवीत अशी

प्राज्ञपाठशाळा मंडळ ग्रंथमालेची

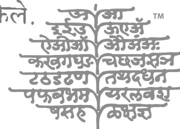
संग्राह्य वैचारिक मराठी प्रकाशने

	सुधारित किंमत २० नोव्हेंबर २००६ पासून लागू
■ वैदिक संस्कृतीचा विकास (तिसरी आवृत्ती) । तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी	३०० रु
■ अद्वैतसिद्धीचे मराठी भाषांतर (पूर्वार्ध) । ब्र. स्वामी केवलानंद सरस्वती	२०० रु
■ पुरोहितवर्गवर्चस्व व भारताचा सामाजिक इतिहास । डॉ. सुमंत मुरंजन	१२० रु
■ हिंदी साहित्यविचार । प्रा. प्यारेलाल गोहेल	२५ रु
■ श्री. यशवंतराव चव्हाण अभिनंदन ग्रंथ	६० रु
■ संशोधन साधना । डॉ. वसंत स. जोशी	६० रु
■ आर्यांच्या सणांचा प्राचीन व अर्वाचीन इतिहास । ऋग्वेदी	१५० रु
■ वागीश्वरी डॉ. गो. के. भट	६० रु
■ प्रस्थानभेद (प्राचीन १४ विद्यांची माहिती) पुनर्मुद्रण । गं. वा. लेले	५० रु
■ गिर्यारोहण परिचय । अच्युत खोडवे	४० रु
■ इतिहासाचे तत्त्वज्ञान (दुसरी आवृत्ती) । सदाशिव आठवले	१३० रु
■ दासशूद्रांची गुलामगिरी (भाग २) । शरद पाटील	१५० रु
■ शाहीर हैबती । डॉ. शिवाजीराव चव्हाण	४० रु
■ गीताचिकित्सा । भाऊ धर्माधिकारी	१४० रु
■ तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी (चरित्र) । सौ. मालती देशपांडे	२५ रु
■ बौद्ध धर्माचा अभ्युदय आणि प्रसार । प. ल. वैद्य	५० रु
■ हिंदू धार्मिक परंपरा आणि सामाजिक परिवर्तन (संवर्धित दुसरी आवृत्ती) । मे. पुं. रेगे	१६० रु
■ पाच पुस्तक-परीक्षणे । वा. म. कुलकर्णी	६० रु
■ भेदविलोपन : एक आकलन । अशोक केळकर	३० रु
■ कॉलिंगवुडची कलामीमांसा - एक भाष्य । रा. भा. पाटणकर	१०० रु
■ धर्मश्रद्धा : एक पुनर्विचार । दि. के. बेडेकर	३० रु
■ आचार्य शं. द. जावडेकर . व्यक्तित्त्व आणि विचार	१०० रु
■ तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी, कार्य आणि विचार	१५० रु
■ इहवाद आणि सर्वधर्मसमभाव । मे. पुं. रेगे	१२० रु
■ प्राज्ञपाठशाळा आणि तिची परंपरा	२०० रु
■ चार्वाक : इतिहास आणि तत्त्वज्ञान (तृतीयावृत्ती) । सदाशिव आठवले	१०० रु
■ विनोबांची संस्कृत साम्यसूत्रे (रसग्रहणात्मक मराठी अनुवाद) । वसंत नागगोलकर	१२० रु
■ नागरी समाज, राज्यसंस्था आणि लोकतंत्र : भारतीय संदर्भात विवेचन । द. ना. धनागरे	४० रु
■ प्राचीन भारत : समाज आणि संस्कृती (निवडक मौलिक लेखांचा संग्रह) । डॉ. म. अ. मेहेंदळे	५५० रु
■ हिंदुधर्माची समीक्षा आणि सर्वधर्मसमीक्षा (दुसरी आवृत्ती) : तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी	२२५ रु
■ पाश्चात्य नीतिशास्त्राचा इतिहास (दुसरी आवृत्ती) : प्रा. मे. पुं. रेगे	१६० रु

१) ग्रंथालये व संस्थांना किंमतीत १० टक्के सूट. पोस्टेजचा खर्च वेगळा पडेल. २) व्ही. पी. ची पद्धत नाही.
३) पैसे मनिऑर्डरने वा ड्राफ्टने पाठवावेत.

संपर्कासाठी पत्ता : चिटणीस, प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, ३१५ गंगापुरी, वाई ४१२८०३ (जि. सातारा)

हे मासिक घ. वा. जोशी यांनी केसागर ग्राफिक्स अ‍ॅण्ड प्रिंटर्स, गणपती आळी, वाई, पिन : ४१२८०३ येथे छापून सरोजा भाटे यांनी प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई यांच्याकरिता तेथेच प्रसिद्ध केले.





अनुक्रमणिका